

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

**GUITARRA ELÉTRICA: UM MÉTODO PARA O ESTUDO DO ASPECTO
CRIATIVO DE MELODIAS APLICADAS ÀS ESCALAS MODAIS DE
IMPROVISAÇÃO JAZZÍSTICA.**

NATAL

2002

**UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes**

**GUITARRA ELÉTRICA: UM MÉTODO PARA O ESTUDO DO ASPECTO
CRIATIVO DE MELODIAS APLICADAS ÀS ESCALAS MODAIS DE
IMPROVISAÇÃO JAZZÍSTICA.**

João Barreto de Medeiros Filho

Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pelo Sr. João Barreto
de Medeiros Filho e aprovada pela Comissão
Julgadora em 02/07/2002

Dissertação apresentada ao curso de
Mestrado em Artes do Instituto de Artes
da UNICAMP, como requisito parcial
para a obtenção do grau de mestre em
artes sob a orientação do Prof. Dr.
Ricardo Goldemberg e co-orientação
do Prof. Dr. Marcos Cavalcante.

NATAL – 2002

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	UNICAMP
	M467g
V	EX
TOMBO BC/	51787
PROC.	16 - 837 - 02
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	12/12/02
Nº CPD	

CM00177069-1

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

BIB ID 271599

M467g

Medeiros Filho, João Barreto de

Guitarra elétrica : um método para o estudo do aspecto Criativo de melodias aplicadas às escalas modais de improvisação jazzística / João Barreto de Medeiros Filho. Campinas, SP : [s.n.], 2002.

Orientadores : Ricardo Goldemberg, Marcos Cavalcante. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Musica para guitarra (Jazz).
2. Improvisação (Música) I. Goldemberg, Ricardo. II. Cavalcante, Marcos.
- III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
- IV. Título.

À minha mãe Átala Suassuna Barreto de Medeiros, por sempre apoiar e incentivar minha vida musical; ao meu pai João Barreto de Medeiros (in memoriam), exemplo de integridade moral e dedicação ao trabalho; à minha esposa Maria Helena, pelo amor e carinho de sempre; e aos meus irmãos Xisto Tiago, Carlos Felipe e Fernando Antônio, que além de me apoiarem sempre foram grandes amigos.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Ricardo Goldemberg, pelo cuidado e atenção dispensados com o desenvolvimento deste trabalho, pela prontidão no esclarecimento de tantas dúvidas, e pela oportunidade de uma nova amizade e um grande aprendizado durante os anos de convivência.

Ao Prof. Dr. Marcos Cavalcante, pela co-orientação do trabalho.

À Profa. Dra. Cleide Dorta Benjamin (DorBen), pela disposição em ajudar.

Ao diretor da Escola de Música da UFRN Prof. André Muniz, responsável pelo projeto MINTER (Mestrado Interinstitucional UNICAMP – UFRN).

A todos os professores que integraram o projeto, em especial os Drs. Claudiney Carrasco, José Roberto Zan, Rafael dos Santos, Regina Müller e Lenita Nogueira

A CAPES, pelo apoio financeiro durante os quatro meses de estágio na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

A toda a minha família: Lena, Tatazinha, Tiago, Carlinhos e Fernando, incluindo também minha sogra Margarida e meus cunhados Léo, Cristina e Salete. Pois sei que acreditam no meu trabalho e o apóiam.

Aos amigos e companheiros de trabalho da República dos Reis: Zilmar Rodrigues, Álvaro Barros e Danilo Guanais, pela convivência sadia e repleta de experiências enriquecedoras, e acima de tudo pela amizade verdadeira e solidariedade nos momentos difíceis em Campinas.

Ao amigo Marcos Lima, pela grande ajuda em Campinas.

Ao irmão Carlos Felipe pela grande ajuda na confecção da arte da capa do método e do CD, bem como no estudo da língua inglesa.

Ao Grande músico e amigo Eduardo Taufic, pela execução e gravação das bases harmônicas do CD.

Aos amigos Sileno Cirne, Mário Március, Manassés e Rômulo Tavares pelo apoio na confecção de figuras gráficas, e na orientação do uso dos programas de computação específicos usados no trabalho.

Ao amigo Etemístocles Bertoldo (Jr. Et), pela ajuda nas traduções finais.

A todos os meus alunos de guitarra da Escola de Música da UFRN, pelo apoio e compreensão durante os momentos difíceis do mestrado.

A Andrea Mussato e Xisto Tiago por todo apoio na correção gramatical.

RESUMO

Este trabalho compreende o desenvolvimento de um método de Guitarra voltado para o estudo da improvisação musical. Ele é baseado no desenvolvimento melódico de diagramas na escala maior e nos modos lídio e dórico.

O objetivo primordial é desenvolver argumentos, ou seja, idéias melódicas baseadas no estudo intervalar, que demonstrem o aspecto criativo na construção de melodias dentro dos diagramas da escala e modos especificados.

Assim, a proposta tem a pretensão de oferecer uma contribuição ao ensino desse instrumento, mais especificamente no Brasil, onde é detectada uma grande carência de bibliografia pedagógica nessa área.

ABSTRACT

This study consists in the development of a method for learning electric guitar with a focus on musical improvisation. It is based on the melodic development of diagrams in the major scale and the lydian and dorian modes.

The main objective is to develop arguments, that is, melodic ideas based in the study of the intervals, that will show the creative aspect in the construction of melodies inside the specified scale or modes diagrams.

Therefore, this proposal has the intention of giving a contribution to the teaching of this instrument, specifically in Brazil, where a significant lack of pedagogical literature can be detected.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. ABORDAGEM HISTÓRICA	21
3. BIBLIOGRAFIA COMENTADA	31
3.1 Padrões Melódicos	31
3.2 Análise crítica	32
4. A NOVA PROPOSTA PEDAGÓGICA	49
4.1 Diagramas	49
4.2 Modos	50
4.3 Mãos e palheta	55
4.4 Conteúdo	59
4.4.1 Organização	59
4.4.2 Objetivos	63
4.4.3 Aplicação	64
4.4.4 Pré-requisitos	68
4.5 Particularidades	68
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	72
6. BIBLIOGRAFIA	78
7. ANEXOS – Método	80

1. INTRODUÇÃO

Os músicos que integraram o contexto musical das primeiras décadas do Jazz nos Estados Unidos esforçaram-se para absorver todas as nuances estilísticas que surgiam, principalmente através das gravações que podiam escutar e dos shows e encontros que assistiam ou dos quais tinham a oportunidade de participar.

Comentando sobre a forma como os músicos aprendiam, por meio das gravações, os estilos do Jazz e suas inovações desde a época das primeiras bandas, James L. Collier (1993) afirma:

“Este estilo de música para pequenos conjuntos era o que os músicos jovens por toda parte dos Estados Unidos tentavam captar. Era o que renomados *bandleaders*¹, como o branco Earl, Fuller e o negro Wilbur Swetman, para ficarem na moda, procuravam imitar. E era, também, o que o pessoal jovem, muitos ainda adolescentes, começava a aprender. Jimmy MacPartland, trompetista de uma banda de adolescentes em Chicago, famosa hoje com o nome de Austin High Gang, conhecia tanto os discos da Original Dixieland Jazz Band como a banda de Oliver que ele ouvira em Lincoln Gardens ; mas a principal influência veio dos New Orleans Rhythm Kings, uma banda de brancos, quase todos de Nova Orleans, trabalhando nos arredores de Chicago no início dos anos 20. Conta McPartland que ‘o que a gente fazia era botar um disco – naturalmente um dos Rhythm Kings – para tocar alguns compassos e depois cada um tocava umas notas. Era preciso afinar os instrumentos de acordo com o tom da música no disco, aí a gente continuava umas notas mais e pronto! Mais uns poucos compassos do disco, com cada um tirando as notas em seu instrumento e estava dada a partida! A gente ia tirando e tocando. Dois compassos, quatro compassos ou oito –

¹ Líderes de bandas que, além de arregimentarem os músicos, eram responsáveis pelos arranjos e a direção geral do conjunto.

cada frase que ia sendo tirada era logo depois tocada'. Isto deixa bem claro que esses jovens não estavam simplesmente tirando um solo de Jazz, mas "pescando" as partes de um conjunto instrumental.

Não é muito diferente do que estariam fazendo, anos mais tarde, os jovens aprendizes de Jazz. Eles continuavam ainda aprendendo através de discos, só que agora copiando solos que se tinham tornado verdadeiros clássicos. Mas, o mais provável mesmo é que estivessem como sempre fez qualquer aprendiz de Jazz, usando o disco para aprender a improvisar." (COLLIER, 1993, p. 40 – 41)

Para reforçar essa afirmação, podemos acrescentar que as gravações foram os primeiros manuais para o ensino do Jazz, pois apesar de, na década de 20, já existirem alguns professores particulares que ensinavam avançadas técnicas instrumentais e como ler e escrever música para artistas do Jazz, as performances ao vivo e as gravações mais antigas, em particular, foram as responsáveis pela propagação da mensagem do Jazz de um lado a outro da América, possibilitando aos músicos estudantes escutar, tentar imitar e aprender a música improvisada. (SUBER, 1989).²

Nas grandes cidades americanas como New York, Boston, Philadelphia ou Chicago da década de 30, a única fonte para uma educação formal do Jazz ainda advinha de professores particulares, os quais foram desenvolvendo suas próprias explanações e seus sistemas de ensino.

Nessa época, a revista "Down Beat", de Chicago, não tardou a publicar uma coluna regular sobre componentes da educação no Jazz, incluindo análises, estudos e arranjos.

² SÚBER, Charles. introdução do livro *Jazz Pedagogy*. BAKER, David. USA, Maher Publications: 1989 p. iii.

Um dado curioso é que alguns músicos profissionais que não trabalhavam especificamente com o ensino, como Gene Krupa, Frank Trumbauer e Eddie Lang, começaram a oferecer seus métodos de Jazz em forma de apostilas, que, junto as gravações originais de arranjos e transcrições de solos, tornaram-se os primeiros *Play Along*³ da história.

Ironicamente, a Segunda Guerra Mundial serviu para difundir o Jazz por todo o mundo, quando os Estados Unidos passou a divulgar esse estilo por intermédio das emissoras de rádio, além de estimular a criação de orquestras e grupos nas bases militares americanas. A partir de então, o Jazz passa a ter um significado simbólico bastante expressivo no universo da convivência dos soldados que se encontravam envolvidos nesse conflito, ocorrido na década de 40.

Com o final da Guerra, os músicos que trabalharam nas bandas de Jazz das bases e campos militares foram beneficiados, quando de seu retorno, com a abertura de um financiamento aprovado pelo Congresso americano, propiciando a continuidade dos seus estudos musicais.

Isso contribuiu para incentivar o surgimento de um maior número de publicações literárias, bem como a criação de cursos e bandas de Jazz nas escolas, universidades e estabelecimentos próprios de ensino da música.

O quadro retratado continuou a desenvolver-se nas décadas de 50 e 60, quando escolas especializadas e cursos proliferaram e passaram a ser mais

³ Métodos que além do conteúdo impresso, ofereciam as gravações originais para que o músico pudesse tocar junto ao acompanhamento.

reconhecidos no meio acadêmico. Vieram a surgir, também, os primeiros seminários sobre o Jazz.

Tal crescimento resultou em uma grande participação dos estudantes de música dos EUA em formações de bandas e em cursos supervisionados por educadores de Jazz, na década de 70.

É certo que, de modo geral, todo esse processo de expansão musical criou uma demanda formal para que alguns músicos se interessassem em organizar, de maneira mais elaborada, os elementos da linguagem desenvolvida pelo Jazz, expandindo sua divulgação e tornando-o cada vez mais acessível e sistematizado, por meio da elaboração de métodos, o que se pode constatar sobretudo a partir da década de 60.

David Baker (1989), ao ressaltar alguns autores e publicações importantes do meio jazzístico, termina por afirmar, categoricamente, que o Jazz pode ser ensinado e transmitido para as próximas gerações.

“Nos dez anos passados, um número de músicos, compositores e teóricos do jazz, tem direcionado suas cabeças para a codificação das práticas de improvisação do jazz. O resultado têm sido a produção de bons livros sobre improvisação no Jazz, incluindo *Improvising Jazz* de Jerry Coker, as séries de John Mehegan, e *A New approach to Jazz Improvisation* da série de Jamey Aebersold, como o meu próprio *Jazz Improvisation*. Além desses e outros, existe o excelente volume de George Russell's, *The Lydian chromatic concept of tonal organization for improvisation*, o qual é um dos primeiros métodos que realmente conduz para a prática da performance. Finalmente a noção de que “o jazz não pode ser ensinado” tem sido resolvida com um golpe final.”⁴

⁴ “In the past ten years a number of jazz players / composers / theoreticians have turned their heads to the codification of jazz improvisational practices. The result has been a number of fine

A guitarra elétrica, instrumento que desde a década de 30 acompanhava de perto as tendências do jazz, berço onde foi concebida, adquiria cada vez mais sua própria linguagem em um processo contínuo de aperfeiçoamento, sob a condução de expoentes como Herb Ellis, Barney Kessel, Tal Farlow, Jim Hall, Wes Montgomery, Kenny Burrell, Joe Pass e George Benson, entre outros.

Em meio a uma ampla relação de autores dedicados a esse instrumento, podemos citar como exemplo dois nomes bastante representativos. William Leavitt e Ted Greene.

O primeiro, William Leavitt, editou vários livros, entre os quais “A Modern Method for Guitar”, em três volumes, compreendendo um grande número de matérias, desde os princípios básicos até temas mais aprofundados, como o reconhecimento das posições de um número variado de escalas e acordes. Cada tópico é acompanhado por uma sequência de exercícios para o desenvolvimento rítmico, melódico e harmônico, além de pequenas peças envolvendo uma ou mais guitarras. Pode-se até dizer que esta série de volumes tornou-se um item praticamente obrigatório para o ensino do instrumento, pois houve a preocupação em formular uma base literária sólida para uma linguagem historicamente nova, emergente da pura intuição e destreza natural de seus pioneiros, e que precisava ser sistematizada.

books on jazz improvisation, including Jerry Coker's *Improvising Jazz*, the John Mehegan series, and Jamey Aebersold's series *A New Approach to Jazz Improvisation*, as well as my own *Jazz Improvisation*. In addition to these and others, there is George Russel's excellent tome *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation*, which is one of the first theory methods which actually leads to performance practices. Finally the notion that "jazz can't be taught" has been dealt a death blow." BAKER, David. *Jazz Pedagogy*. USA: Alfred Publications, 1989 p. 1.

O segundo autor, Ted Greene, além de trabalhar a parte melódica mais ligada ao aprimoramento fraseológico e voltada para a prática da improvisação, também pesquisou de maneira notável as possibilidades harmônicas do instrumento. É correto assinalar que “desde a década de 70, seus métodos de guitarra – Chord Chemistry, Single Note Soloing, volumes 1 e 2, e Modern Guitar Progressions – mostravam-no como um dos mais profundos conhecedores didatas do nosso instrumento, especialmente na linguagem harmônica da guitarra, da qual ele é um mestre absoluto.”⁵

Apesar da existência desses e de vários outros nomes de destaque no ensino da guitarra, podemos observar uma preocupação generalizada na transmissão da técnica, em detrimento do campo criativo do aprendizado, onde o estudante deveria encontrar itens que, além de organizados de forma coerente, servissem de estímulo para desenvolver o seu potencial criativo, e não apenas para reproduzir padrões ou exercícios dissociados do caráter musical.

Esse aspecto inerente a transmissão da técnica pode ser devidamente comprovado quando é observada a bibliografia que trata, em sua totalidade ou de forma parcial, o assunto sobre escalas e modos, um item considerado de extrema importância e utilidade para a prática atual da improvisação. Pois, quase sempre, tem-se destacado a preocupação na transmissão de elementos técnicos, subestimando-se o lado musical, o criativo, o prático, ou seja, o que transformaria a técnica em arte.

⁵ K. Dema. Baú de Relíquias – Ted Greene. Cover Guitarra, São Paulo: Jazz Music, n. 68, p. 100, julho de 2000.

No livro “Method of Jazz Improvisation with Theoretical Explanation for Guitar”, o autor Dave Smith (1986) registra uma afirmação categórica, reforçando a importância do estudo voltado para o aspecto criativo, ao estimular o estudante a tocar as notas da escala, nos mais variados arranjos e de tal maneira que não soem mais como uma escala e sim como motivos ou linhas melódicas. (vide cap.III, p. 37 – 38)

Na verdade, esse aspecto não conduz apenas ao domínio técnico de uma escala, mas sim a saber explorar o seu caráter musical dentro de um campo maleável de combinações entre seus elementos, pois o estudante tende naturalmente a visualizá-la de forma linear, dentro de uma seqüência de notas que se sobrepõem, e seria extremamente importante que esta forma de visualização fosse expandida para além da simples reprodução escalar.

Isso remete ao fato de que muitos dos métodos não estão devidamente organizados para atingir tal finalidade, que deveria ser considerada como um ponto de extrema necessidade no âmbito do ensino-aprendizado.

Portanto, verifica-se uma série de trabalhos que abordam a improvisação com uma visão tecnicista e calcada no domínio de escalas e padrões melódicos.

Diante disso é que o presente trabalho tenciona oferecer, além de exercícios que apontam para o domínio técnico, uma orientação que demonstra o uso criativo do material sonoro na improvisação.

Ainda que alguns autores tenham realizado tentativas para superar essa limitação, o que pode ser comprovado em algumas publicações estrangeiras (vide cap. III, p. 36), nota-se que no Brasil existe uma carência crônica de literatura para o ensino da música popular de um modo geral.

Assim, em função da minha própria experiência pedagógica, adquirida durante onze anos como professor de guitarra elétrica, foi possível confirmar esta grande lacuna bibliográfica presente na produção nacional, e perceber, da mesma forma, a prevalência da visão tecnicista, principalmente em relação ao estudo diagramático⁶ das escalas e modos, voltados quase que exclusivamente para uma exposição linear.

Portanto, como docente do Curso Técnico Profissionalizante de Guitarra Elétrica da Escola de Música da UFRN (Universidade Federal do Rio Grande do Norte), vi-me motivado a desenvolver exercícios complementares, visando a aplicação das técnicas comumente abordadas, de maneira musical e mais articulada.

Assim, tais exercícios foram desenvolvidos e passaram a auxiliar o estudo dos diagramas na escala maior, sendo denominados de “Exercícios e Articulações”. O conteúdo foi, em certa medida, baseado no trabalho de Ted Greene, nos livros “Single Note Soloing” volumes 1 e 2, 1978, nos quais o autor propõe várias idéias melódicas e desenvolve um estudo extenso sobre padrões melódicos.

⁶ Estudo baseado na representação diagramática do braço do instrumento, usada na maioria dos livros e métodos que abordam o tema das escalas e modos. (vide cap. IV, p. 49, fig. 15)

Nessa série criada de “Exercícios e Articulações” constam alguns padrões melódicos, exercícios intervalares com o uso de terças e sextas, e seis idéias melódicas para cada diagrama apresentado. O conteúdo foi objeto de aplicação prática e produziu resultados satisfatórios.

Em função desse trabalho preliminar, a proposta mostrou-se coerente no desenvolvimento do estudo dos diagramas, expandindo os mesmos para além da reprodução técnica do desenho escalar e oferecendo subsídios melódicos que estimularam o lado criativo da improvisação.

A partir de então, entendi que seria plausível enriquecer a proposta com o uso de outros elementos melódicos, ampliando-a para outras regiões modais e definindo um método específico baseado no estudo diagramático.

Considerando-se o quadro exposto anteriormente descrito, em que se apontou a grande necessidade de enriquecimento do repertório pedagógico da guitarra no Brasil e, diante da experiência vivenciada pelo pesquisador, buscou-se, neste trabalho, elaborar de maneira mais sistemática a proposição inicial da série de “Exercícios e Articulações”. Para isso, foi adotada a premissa metodológica denominada *Research and Development*, que é amplamente utilizada na investigação de procedimentos educacionais.

De acordo com C. M. Charles (1988, p. 131 – 145), este método de pesquisa aplicada está voltado para o desenvolvimento de novos produtos e procedimentos, testando sua eficácia e produzindo novos materiais e melhores alternativas para o ensino e o aprendizado.

“A pesquisa denominada *Research and Development* é utilizada para desenvolver novos produtos ou processos e testar sua eficácia no setor educacional. Dentre os tipos de pesquisa educacional, ela é a mais comum e conta com um suporte de milhões de dólares oriundos do setor federal e privado a cada ano. Professores fazem *Research and Development* mais do que qualquer outro tipo de pesquisa, muitos dos quais em uma base informal e rotineira, na medida em que desenvolvem novos materiais e atividades, testando-os em suas classes.”

“Uma vez que *Research and Development* visa agregar material sob forma de novos produtos e materiais, ela baseia-se fundamentalmente em informação pré-existente. Diferentemente de outros tipos de pesquisa, *Research and Development* não tem o intuito de trazer novos conhecimentos à luz (embora isso às vezes ocorra). As descobertas são geralmente implementadas somente no setor onde são desenvolvidas, o que é a intenção desse tipo de pesquisa. (exceto no caso de grandes projetos com fomento governamental ou privado).”

“Os pontos fortes da *Research and Development* são a habilidade de resolver problemas imediatos, a produção de resultados tangíveis e procedimentos úteis e o efeito prático na melhora do ensino e aprendizado.”⁷

⁷ “*Research and development* is used to develop new processes or products and test their effectiveness in the educational setting. It is the most widely used type of educational research, supported by millions of dollars of federal and private grant money each year. Teachers also do *research and development* more than any other type of research; many do it routinely on an informal basis, as they develop new materials and activities and test them in their classes.” p. 144.

“Since *research and development* is aimed at putting together new processes and products, it relies heavily on existing information. Unlike other types of research, *research and development* is not intended to bring new knowledge to light (although this sometimes does occur). The findings are usually implemented only in the setting where they were developed, which is the intent of *research and development* (except in the case of large projects supported by funding from the government or private grants).” p. 144 –145.

“The main strengths of *research and development* are its ability to solve immediate problems, its production of tangible products and useful procedures, and its practical effect on improving teaching and learning.” CHARLES, C. M. *Introduction to Educational Research*. NY. USA: Logman, 1988, p. 145.

O autor mencionado sugere as seguintes etapas para o desenvolvimento do trabalho.

1) Identificar o problema ou necessidade; 2) Coletar informações sobre o tópico; 3) Planejar o projeto para satisfazer o problema ou a necessidade; incluindo objetivos, atividades, materiais e procedimentos; 4) Preparar o projeto; 5) Testar preliminarmente no setor educacional específico, para localizar com precisão erros, dificuldades, omissões e deficiências; 6) Revisar o projeto para corrigir problemas; 7) Implementar o projeto revisado e avaliar os resultados. p. 132.

Uma visão mais global da proposição metodológica oferecida por C. M. Charles mostra que o desenvolvimento de novos produtos pressupõe basicamente o refinamento de material pedagógico, como aquele que é foco de estudo neste trabalho, a partir de ciclos que se sucedem através do desenvolvimento preliminar de exercícios que vão sendo naturalmente organizados, mediante a experiência gradual, adquirida sobretudo na aplicação prática a grupos de estudantes.

Em função das particularidades deste projeto, em que se contou com um período de tempo delimitado e grupos de estudantes reduzidos (vide Cap. V, p. 64), não seria possível seguir as etapas propostas por C. M. Charles de maneira literal e fidedigna.

Ainda assim, como o material pedagógico sugerido foi elaborado a partir da experiência prática e aplicação no Curso Profissionalizante de Guitarra da UFRN (Universidade Federal do Rio Grande do Norte), a estrutura básica do

desenvolvimento proposto foi mantida, considerando-se que as cinco primeiras etapas indicadas por C. M. Charles, efetivaram-se de maneira espontânea, antes mesmo da elaboração sistemática encontrada nesta investigação.

O diagnóstico do problema relacionado à falta de material pedagógico que privilegie o lado criativo da improvisação musical, já vem de longa data e as etapas subsequentes de coleta de informações, planejamento, preparação e mesmo testagem preliminar, já tem sido objeto de preocupação e análise do pesquisador desde então.

Evidentemente, mediante esse aspecto espontâneo, associado à impossibilidade de uma testagem extensiva, que seria a ideal, o trabalho deve ser caracterizado como exploratório e compreendido como uma primeira tentativa de sistematização do estudo de idéias melódicas modais, associadas à representação diagramática e pertinentes ao estudo da improvisação. Portanto, presume-se que o método desenvolvido nos termos propostos neste trabalho está susceptível a futuros melhoramentos, cuja natureza ainda está por se revelar.

Mesmo assim, todo esforço está voltado para oferecer uma contribuição real aos estudantes de guitarra e, obviamente, enriquecer a produção literária tão restrita no cenário nacional.

2. ABORDAGEM HISTÓRICA

Desde a década de 30 que Django Reinhardt, um dos pioneiros da Guitarra Jazzística, vinha desenvolvendo uma forma peculiar de tocar, de modo a combinar a técnica do uso da palheta com fraseados precisos, fortes vibratos, *bends*⁸ e toques em oitavas individuais, incorporando definitivamente em seu estilo, padrões e inflexões próprias aos elementos expressivos do jazz e da improvisação desenvolvidos na época.

Um exemplo clássico do impacto dessa nova forma de abordar o instrumento, considerando o improviso como fator primordial, pode ser comprovado no encontro fortuito entre o citado músico Django Reinhardt e Andrés Segóvia, este último conhecido como o principal responsável pela grande repercussão do violão erudito no século XX.

“Ele não lia música, diz-se até que não sabia ler e escrever; no entanto, impressionou profundamente a Andrés Segóvia, numa festa particular. Quando o pai do Violão Clássico Moderno lhe perguntou onde poderia comprar a partitura da música, Django riu e explicou que estava apenas improvisando.” (DENYER, 1982, p. 25).

Portanto, a música de Django soava diferente por incorporar novos elementos expressivos e técnicos, circunstância que, certamente, atraiu a atenção de Segóvia. Mas o que deve tê-lo mais impressionado, de fato, foi a constatação de que não havia partituras a serem seguidas, e que aquela

⁸ Suspensão de uma nota tocada e friccionada pela mão esquerda, na intenção de atingir outras notas que se encontram até dois tons acima.

música estava sendo concebida (improvisada) naquele exato momento, dependendo única e exclusivamente da capacidade imaginativa do executante.

“A improvisação é o elemento estético e o momento mais elevado do “jazz” – escreve o crítico, pintor e discógrafo francês Charles Delaunay – . Diante deste elemento, o solista se põe em contato com a vida. A improvisação constitui uma posição “em equilíbrio” sobre o instante que obriga a buscar e a encontrar em si mesma, na música mesma, os elementos da obra. A ela deve o “jazz” sua infinita variedade e sua constante renovação.”⁹

Sobre a improvisação, vários comentários podem ser tecidos, com o fim de esclarecer não só o seu teor e a sua ligação com o jazz e com o passado da história da música, mas as suas implicações como objeto único ligado ao momento e às características de quem a executa.

“Atualmente, a improvisação é um termo que quase se confunde com o jazz – jazz significa em boa parte música improvisada, criada no momento. E, se hoje esse traço distingue-o particularmente da música erudita, é bom lembrar que tal condição já foi diferente. Lembre-se das “cadências” (seção do concerto onde o compositor abria espaço para que o intérprete improvisasse), ou das sonatas e concertos de Haendel ou Vivaldi, que apenas indicavam na partitura notas de base para que o intérprete/solista improvisasse “ornamentando” e “embelezando” a melodia inicial. No entanto, esse procedimento foi desprezado e a partir de uma atitude que combatia o romantismo passou-se a cultivar a “fidelidade ao texto original”, acabando por sufocar a improvisação no campo dessa música.” (CALADO, 1990, p. 41).

“A improvisação, como dissemos, é quase uma forma de composição e, por isso, está intimamente ligada às características do toque do instrumentista que a cria, aos pequenos truques que cada um inventa durante a sua evolução técnica e, não menos, ao estado emocional, no momento, do executante. A improvisação é um “objeto

⁹ “La improvisación es el elemento estético y el momento más elevado Del “jazz” – anota el crítico, pintor y discógrafo francés Charles Delaunay – . Mediante este elemento, el solista se pone en contacto con la vida. La improvisación “en equilibrio” sobre el instante que obliga a buscar y a encontrar en sí misma, en la música misma, los elementos de la obra. A ella debe el “jazz” su infinita variedad y su constante renovación.” ORTIZ, Nestor. *Estética del Jazz*. 2. Buenos Aires: 1959. p. 138.

único” – ela existe em função daquele que a criou.”
(BERENDT, 1987, p. 119).

Ainda complementando esta idéia, Hobsbawm (1989) descreve que a obra individual não significa para o músico de jazz, ou mesmo para o amante desta música, a real unidade da arte, pois a unidade natural do jazz é a própria execução, é a noite ou ocasião em que a música é tocada, transfigurando, em todo o seu teor, o espectro total das emoções. O fato de que a sua maior parte é fugaz não preocupa o músico, pois a contínua criação é a essência desta música.

Seguindo os princípios evolutivos do jazz, a Guitarra Jazzística é submetida a um processo natural de contextualização, sendo que, já na década de 40, passou a integrar as grandes formações nas Big Bands, a essa altura já contando com sua eletrificação, o que representou um marco importante para a definição timbrística e expressiva desse instrumento.

É nesse cenário que surge Charlie Christian, um nome importante dentro do meio jazzístico por consolidar a Guitarra como instrumento solista, colocando-a no mesmo patamar dos instrumentos já consagrados como o sax e o trompete, por exemplo. Segundo Berendt (1987), Charlie Christian foi o responsável pela descoberta de uma técnica adequada ao toque desse instrumento eletrificado, ao passar a usá-lo junto à amplificação, no fim dos anos 30 e início dos 40. Criador do estilo sonoro da Guitarra Elétrica, ele abriu novos caminhos e apresentou um virtuosismo até então desconhecido em seus contemporâneos. A Guitarra Elétrica, por suas mãos, torna-se tão ágil quanto um instrumento de sopro e passa a executar, assim, improvisações mais audaciosas, não apenas sobre as harmonias básicas dos temas, mas

também concebendo linhas sobre um grande número de acordes intermediários. Sem dúvida, toda a geração posterior a Christian foi por ele influenciada.

Denyer (1982) considera Christian, ao lado de outros nomes como Thelonious Monk, Kenny Clarke, Dizzy Gillespie e Charlie Parker, um dos fundadores do *Jazz Bebop*, que surgiu para satisfazer os músicos mais ousados, levando-os a superar as regras e os princípios do *Swing*¹⁰. O *Bebop* alçou vãos maiores na improvisação, definindo-se como um estilo flexível e de condução melódica complexa e ágil. Os instrumentistas, em sua maior parte, eram virtuosos e executavam uma música, na qual a improvisação aventurava-se em variações mais livres, contendo apenas resquícios do tema, para criar um material melódico que, apesar de não evocar o tema original, deveria ser consistente e convencer o público.

A partir daí, o jazz passa a ser tocado por formações instrumentais menores como quintetos, quartetos e valorizando o aspecto individual da improvisação. Segundo David (1995) “se o *Swing* era o jazz que valorizava sua platéia, o *Bebop* era o jazz que exigia que o público se submetesse.” As principais tendências que surgiram após o *Bebop* foram o *Cool jazz*, na década de 50, o *Free jazz*, na década de 60¹¹ e por fim o *jazz Fusion*,¹² a partir da década de 70.

¹⁰ Nome do estilo jazzístico associado à década de 30 e às formações orquestrais das *Big Bands* que trouxe ao jazz seu maior sucesso comercial.

¹¹ O *Cool jazz* foi um movimento estilístico contrário à condução apressada e nervosa do *Bebop*. Era mais contemplativo e mais livre em sua condução rítmica e melódica. O *Free jazz* revela-se como uma libertação tonal e harmônica do jazz, levando a expressão dos músicos a seu maior grau de evidência, pois não havia limites e a improvisação estava livre de qualquer amarra.

¹² “Nota-se no jazz de hoje a assimilação da estrutura e das características atonais do *Free jazz*, assim como a presença de elementos do jazz tradicional (década de 20), da música

Em meio a tantas influências e transformações, a improvisação vai conhecendo novos terrenos e ousando novas formas de combinar os sons.

No *jazz tradicional*, ela relutava em se desprender do tema; no *Bebop*, torna-se independente do tema e cria linhas diferenciadas em meio aos acordes; no *Modal jazz*,¹³ concentra-se em um único acorde e, no *Free jazz*, está livre de qualquer condicionamento. É válido ressaltar a importância da “improvisação modal”, instituída pelo *Modal jazz*, no final dos anos 50, por significar uma quebra dos padrões seguidos desde a década de 20, apontando para uma nova concepção que precederia o *Free jazz* e contribuiria de forma expressiva para o futuro delineamento do perfil jazzístico que iria firmar-se no final do século XX.

Nota-se, atualmente, que a “improvisação modal” transcendeu ao seu uso inicial, ligado a acordes que soavam demoradamente, e passou também a ser utilizada em progressões harmônicas tonais. Neste caso é possível alterar “momentaneamente” a sonoridade do modo original de algum acorde dentro da progressão tonal, aplicando sobre ele outro modo que o faça soar como um diferencial. Tal prática tornou-se uma característica marcante na música improvisada da atualidade.

Cada vez mais, o jazz permitia novas formas de emissão sonora através de suas inflexões e novas maneiras de expressão que, crescentemente, eram obtidas por meio das experiências no campo da

européia de vanguarda, de música e culturas exóticas – particularmente hindu – do romantismo europeu, do *blues* e do *rock*.” (BERENDT, 1987, p. 46).

¹³ “Diferente do jazz tonal, que solicita dois ou mais acordes por compasso, o jazz modal muitas vezes estende o acorde escolhido por vários compassos: Quatro, oito ou dezesseis. O jazz modal mantém um acorde sobre uma vasta duração, e Miles Davis, desde então, conscientizou-se do proveito que podia tirar de sua sonoridade contemplativa.” (BELLEST, Christian, 1989, p. 110 – 111).

improvisação. Tais características o tornaram bastante receptivo à absorção dos primeiros incrementos tecnológicos, os quais passaram a ser buscados e incorporados. É válido lembrar que a Guitarra tornou-se elétrica a partir das experiências iniciais de captação elétrica de um violão acústico, representando assim a primeira participação de um instrumento associado a um recurso tecnológico na cena do jazz dos anos 30.

“Acredita-se que a história do violão elétrico tenha começado com uma pessoa chamada Lloyd Loar. Entre 1920 e 1924, quando trabalhava para a empresa de violões Gibson, Lloyd experimentou diversos protótipos de captadores, projetados para amplificar o som do violão. No entanto, quando deixou a Gibson para fundar sua própria companhia, a Vivi-tone, a idéia desapareceu, para só ser retomada na década seguinte. Foi então que a empresa Rowe-DeArmond começou a fabricar e comercializar os primeiros captadores magnéticos, adaptados à boca do violão. Foi a Gibson que, em 1935, deu mais um passo adiante, introduzindo o modelo ES-150 “Eletric Spanish”. Era um violão de tampo abaulado, com bocas em f, e dotado de um captador de grandes dimensões.” (DENYER, 1982, p. 41).

Seja para amplificar a sonoridade dos instrumentos, seja para experimentar novos timbres decorrentes dos recursos e efeitos da tecnologia, o jazz – que agora significava também uma grande fusão entre o rock, o blues e uma gama de outras influências – passa a experimentar, principalmente a partir da década de 60, os sons sintetizados de um instrumento eletrônico, operado por controles de teclas, que criava um tom básico e, em torno deste, produzia um número de sonoridades variáveis que possibilitavam uma gama infindável de timbres diferentes: O Sintetizador.¹⁴

¹⁴ Inventado por Robert A. Moog e lançado em 1964, o sintetizador podia ser usado para simular o som de qualquer instrumento, para produzir um som que só podia ser criado a partir dele próprio, ou para criar sons que incorporassem elementos dos dois.

A Guitarra elétrica, nesse passo, deixaria de ser um instrumento semi-acústico (com caixa acústica), passando a constituir-se de um corpo totalmente maciço, descrito por Denyer (1982) como “a verdadeira Guitarra Elétrica”.¹⁵

A partir de então, não demoraria muito para que a Guitarra Elétrica – que já passara por uma evolução estrutural e agora desfrutava dos recursos tecnológicos da eletrônica – viesse a ter bastante ampliado o seu leque timbrístico, o que se deu a partir do uso dos processadores de efeitos.¹⁶

Os processadores de efeitos tornaram-se disponíveis na década de 60, sendo apresentados como pequenas caixas conectadas por cabos à guitarra e colocadas no chão para serem controladas pelos pés do instrumentista. Estas pequenas caixas, também chamadas de “pedais”, até hoje são muito utilizadas por sua praticidade e timbre característico. Um dos efeitos mais solicitados, que marcou a era do rock na década de 60, mudando definitivamente a sonoridade do instrumento associado a este estilo, foi a “*distortion*” ou distorção.¹⁷

¹⁵ Existem dúvidas quanto a quem produziu a primeira guitarra elétrica com corpo maciço, mas o primeiro modelo a ser realmente comercializado foi a “Broadcaster” criada por Leo Fender em 1948.

¹⁶ O processamento do som permite alterar de maneira proposital as características originais de um sinal de áudio. As técnicas de processamento de som são empregadas sempre que se quer corrigir uma deficiência, melhorar a audibilidade ou criar “efeitos especiais”. Efetivamente, as opções que existem no processamento do som podem ser chamadas também de processamento de efeitos – daí a denominação de processadores de efeitos aos equipamentos que manipulam o som – e resultam, geralmente, em alterar a curva de frequências do som, o volume, a dinâmica, a fase ou altura e adicionar ao som básico as qualidades de eco, reverberação ou novos harmônicos, que são ausentes no timbre original.

¹⁷ Efeito muito usado desde o surgimento dos primeiros guitarristas do rock, dentre os quais pode-se ressaltar o nome de Jimi Hendrix. A distorção, como o próprio nome já o diz, distorce o som natural do instrumento, dando-lhe um sinal mais potente e com mais sustentação, o que a torna uma excelente opção para uso em solos e acordes de dois sons geralmente formados por tônica e quinta.

Em seguida, algumas empresas preferiram criar efeitos que vinham embutidos no próprio instrumento, idéia, porém, que não deu certo, uma vez que a quantidade de madeira removida para a instalação dos componentes eletrônicos, alterava de forma drástica a sustentação e o timbre do som natural.

Todos os instrumentos construídos dessa maneira tiveram vida curta, comprovando-se, pois, que os efeitos eletrônicos soariam melhor se mantidos separados da guitarra. Entretanto, alguns destes instrumentos podem ser considerados como precursores da Guitarra Sintetizada.

Foi assim que, no final dos anos 70, a empresa Roland desenvolveu dois modelos de Guitarras Sintetizadas¹⁸ nas quais o som do sintetizador seria disparado pelas cordas e não mais pelo teclado. Isto abriu um campo formidável na utilização do instrumento, caracterizando o trabalho de muitos artistas iminentes na época.

De qualquer forma, os referidos modelos de Guitarras Sintetizadas eram um misto de instrumentos convencionais e controladores de módulos de sintetizador (os módulos aqui apontados significam os aparelhos que contêm os timbres sintetizados e, as guitarras, os instrumentos que possuíam uma captação especial embutida associada a vários controles em forma de botões, que enviavam informações e sinais ao módulo, para serem transformados em um leque de timbres não convencionais), que só podiam ser utilizados por meio do uso destes instrumentos específicos.

A verdadeira expansão das Guitarras Sintetizadas ocorreu, realmente, entre o final da década de oitenta e início da de noventa, quando as

¹⁸ Esses modelos foram chamados de GR-500 e GR-300.

interfaces MIDI¹⁹ passaram a ser utilizadas em qualquer modelo de guitarra, com a simples instalação de um captador externo específico para esta função.²⁰ É óbvio, igualmente, que esse recurso de adaptação facilitada e compatível com qualquer Guitarra, resultou numa diminuição de custos, popularizando de maneira significativa o uso da Guitarra Sintetizada.

Dois exemplos de instrumentistas que marcaram suas carreiras com a utilização de sons sintetizados em temas e improvisações notáveis, foram Pat Metheny e Allan Holdsworth. O primeiro incorporou essa tendência, popularizando o estilo com sua guitarra ligada ao Synclavier, demonstrando, até hoje, um grande interesse pelos novos caminhos da tecnologia. Em seus álbuns "Offramp" (1982) e "First Circle" (1985) podemos confirmar sua brilhante atuação no manejo desse recurso. O segundo, por meio de um estilo complexo de execução, passou a utilizar um instrumento que pode ser considerado um tipo especial de "Guitarra Futurística", a Syntaxe²¹, mas que, mesmo significando a última palavra em tecnologia já adaptada à Guitarra, passou longe de tornar-se popular entre os instrumentistas, devido ao seu alto custo e, é claro, também pelo fato de não emitir o som da guitarra elétrica propriamente

¹⁹ Musical Instrument Digital Interface: Sistema digital que permite a comunicação de dados entre instrumentos e aparelhos musicais.

²⁰ O GK-2A fabricado pela Roland, é um exemplo desse tipo de captador, bastante utilizado no meio musical.

²¹ Esse instrumento, sem dúvida, revela-se um capítulo à parte na história da Guitarra. Projetado por Bill Atken, Mike Dixon e Tony Sedivi, a Syntaxe compreende, na verdade, uma interface controladora de sintetizadores, chegando a poder controlar até oito deles ao mesmo tempo por meio do padrão MIDI. Ela apresenta diferenças notáveis em relação a uma guitarra convencional: 1) Para emitir sons, precisa estar conectada a um sintetizador; 2) Seu design é bem diferente do convencional e seu braço é posicionado com uma maior inclinação para a parte superior; 3) Possui dois encordoamentos independentes: um para o braço e outro para o corpo; 4) O braço não segue a divisão métrica criada por Pitágoras e apresenta, em toda a sua extensão, a mesma medida entre os trastes; 5) Aceita vários tipos de afinações que seriam impossíveis nos modelos convencionais; 6) O som das cordas e acordes podem ser prolongados por tempo indefinido.

dita, mas funcionar como um controlador de sintetizadores com recursos até então desconhecidos.

Nos Álbuns "Atavachron" (1986), "Sand" (1987) e "Secrets" (1987), é possível apreciar todo o potencial timbrístico e de execução de Allan Holdsworth manipulando esse instrumento.

Sem dúvida alguma, os aparatos tecnológicos explorados pela Guitarra Elétrica deram a ela um aspecto diferencial e uma gama incontável de opções para expressar-se. Mas o mais importante, é que a sonoridade original coexistiu em plena harmonia com todos esses recursos e tendências, sem perder o seu brilho e o seu significado de referência, continuando a ser apreciada da mesma forma de quando fora criada, no início do século passado. Isso mostra a personalidade ímpar de um instrumento que surgiu nos primeiros anos de vida do Jazz e expandiu sua linguagem para muito além, incorporando os extremos da tecnologia, processo que continua a acontecer, porém garantindo a excelência de seu timbre original – o som de sua alma.

3. BIBLIOGRAFIA COMENTADA

INTRODUÇÃO

A literatura pertinente ao estudo da Guitarra Elétrica é demasiadamente extensa e aborda uma gama bastante variada de conteúdos.

Sendo assim, frente à impossibilidade de fazer uma análise detalhada de tudo que existe, serão selecionados e analisados apenas os títulos considerados de maior importância para o desenvolvimento do tema aqui proposto.

3.1 A IMPORTÂNCIA DOS PADRÕES MELÓDICOS

O estudo de padrões melódicos, envolvendo graus conjuntos e intervalos, é fundamental para o aperfeiçoamento técnico e, também, para proporcionar recursos melódicos na improvisação tonal e modal.

Isso pode ser constatado nos livros “A Arte da Improvisação” de Nelson Faria (1991), e “Jazz Guitar – Single Note Soloing, Volume 2”, de Ted Greene (1978), nos quais são apresentados vários exercícios com a finalidade de desenvolver o estudo de padrões, e de onde podemos constatar algumas afirmações pertinentes.

Nelson Faria, por exemplo, afirma que tais exercícios têm importância não somente por oferecerem o aperfeiçoamento das habilidades técnicas do

instrumentista, mas também por proporcionarem “subsídios melódicos” para a improvisação diatônica.

Já Ted Greene, em seu livro, vai mais além ao tecer comentários sobre o assunto. Primeiro, procura demonstrar que um dos aspectos mais interessantes desse estudo é que, depois de se conhecer um pouco de diferentes padrões, há uma tendência natural de começar a misturar fragmentos de um com o outro, ou com uma outra idéia musical que já faz parte de seu estilo, criando, desse modo, interessantes “linhas melódicas”.

Na verdade, afirma Greene, a maioria das linhas melódicas da improvisação, mesmo quando citamos os grandes solistas do Jazz, apresentam um tipo de oscilação que vai das notas previsíveis, provenientes de padrões, até as notas imprevisíveis ou inesperadas, que surgem no momento da execução.

Mais à frente, continua, o referido autor, a reafirmar os benefícios dos padrões melódicos, observando que, com a sua aquisição, crescerão significativamente o conhecimento do instrumento e a capacidade de saber onde as linhas melódicas se encontram.

3.2 ANÁLISE CRÍTICA DOS MÉTODOS VIGENTES

No cenário nacional, os livros que oferecem exercícios com padrões melódicos podem ser resumidos a três: “A Arte da Improvisação” de Nelson Faria (1991), “Acordes, Arpejos e Escalas para Violão e Guitarra” de Nelson

Faria (1999) e “Harmonia e Improvisação – Volume 2”, de Almir Chediak (1987).

Encontramos, nessas obras, a indicação de alguns padrões a serem praticados. Nos dois primeiros livros, temos apenas a orientação de dois compassos do modelo de padrão melódico a ser seguido, sem a preocupação de propor uma digitação específica (fig. 1).



figura 1

Ao todo são dezessete exercícios no primeiro título e oito no segundo.

No entanto, fica claro que apenas esses dois compassos são suficientes para se entender o padrão e desenvolver o restante do exercício. Mas, como os diagramas e a própria disposição das notas variam constantemente na extensão do braço do instrumento, teremos também uma grande variação de digitações que ficam à critério do estudante. Isso significa, certamente, uma tarefa enfadonha, que pode desestimular muitas vezes a prática em vários dos padrões a serem estudados.

É do conhecimento dos profissionais da área que a definição de uma boa digitação pode tornar bem mais simples, precisa e confortável a execução de um exercício ou trecho musical.

Vale ressaltar que no livro “A Arte da Improvisação” tais exercícios não estão associados aos diagramas, já que esse item de fundamental importância

para um bom mapeamento do braço, sequer é mencionado, enquanto que na obra “Acordes, Arpejos e Escalas para Violão e Guitarra”, temos exercícios e diagramas abordados de forma isolada, sem a proposição de um estudo articulado, definindo melhor a região dessa prática. Mesmo assim, os diagramas que aí são ilustrados carecem da indicação de uma digitação orientada (fig. 2). Assim não ocorre no livro “Harmonia e Improvisação Vol. 2” de Almir Chediak, que faz a indicação de digitações/desenhos, não só dentro dos diagramas (fig. 3), mas em relação a cada nota grafada no pentagrama (fig. 4).

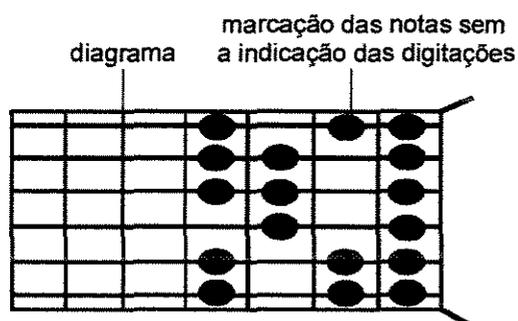


figura 2

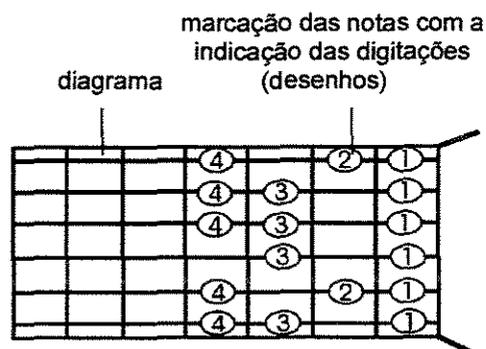


figura 3

exercício

dedos da mão esquerda

pentagrama

figura 4

Ainda em “Harmonia e Improvisação Vol. 2”, Almir Chediak detém-se na indicação de apenas dois exercícios. Um que obedece a intervalos de terças e

outro que segue em segundas. Embora o exercício com as terças ofereça a indicação das digitações, e até mesmo a notação da tablatura,²² aborda o autor apenas um único tipo de desenho, com a observação de que os exercícios devem ser executados em todas as escalas. Isso demonstra uma total indefinição entre as regiões da execução assinaladas nos desenhos, e até mesmo uma limitação de padrões, quando apenas dois exercícios são apresentados e sugeridos.

Da análise dos livros dos dois autores referenciados, podemos concluir que ambos têm como objetivo comum, apenas oferecer uma orientação muito básica e resumida dos exercícios de padrões melódicos, até mesmo por tratarem de assuntos diversos, que abrangem um campo vasto de informações na área teórica, harmônica e melódica. Contudo, devemos considerar a falta de uma orientação mais voltada para o uso criativo dos padrões apresentados.

Visualizando a obra dos autores estrangeiros, podemos considerar uma lista bem mais extensa de produção literária, dedicada tanto ao estudo diagramático, quanto ao estudo de idéias e padrões melódicos, do qual podemos citar e comentar algumas publicações.

Em "Mel Bay's Complete Guitar Scale Dictionary", de Mike Christiansen (1992) e "Scales e Modes for Guitar", de Cliff Douse (1991), observamos apenas um conteúdo que explora a exposição diagramática, com desenhos de modos variados desde os mais convencionais até os menos convencionais, como escalas japonesas, balinesas e indianas, entre outras. Não há qualquer intenção de apresentar exercícios ou idéias melódicas, e o que temos, apenas,

²² Tipo de sistema de notação que simula as cordas do violão ou da guitarra, permitindo localizar o local exato onde a nota do pentagrama deve ser executada no braço do instrumento.

no primeiro título, é somente a indicação dos acordes para uso dos modos em exposição.

Dos títulos que abordam o estudo diagramático associado a exercícios, idéias ou padrões melódicos, podemos citar, com destaque, “Jazz Guitar – Single Note Soloing”, Volume 1 e 2, de Ted Greene (1978); “Guitar Complete”, de Jay Friedman (1981); “Linear Expressions”, de Pat Martino (1983), “Method of Jazz Improvisation with Theoretical Explanation for Guitar”, de Dave Smith (1986); “Improvising – Jazz Guitar”, de Joel Bell / Peter Pickmow (1987); “Guitar Compendium”, Volumes 1,2 e 3, de Howard Roberts e Garry Hagberg (1989); “Technique Book”, Volumes 1 e 2, de Frank Gambale (1987 / 1989); e “Improvisation Made Easer”, de Frank Gambale (1997).

Em todas as publicações referidas, vemos, de forma geral, a preocupação com o desenvolvimento de um conteúdo composto de exercícios, idéias e padrões melódicos, embasamento teórico, notas explicativas e uma série de itens importantes que servem de auxílio e complementação ao estudo diagramático.

Portanto, é válido comentar certos aspectos e definições postas por alguns desses autores, por serem relevantes para uma maior compreensão e fundamentação deste trabalho.

Em “Guitar Compendium”, Volume 3, de Howard Roberts e Garry Hagberg (1989), temos uma explanação clara sobre a importância do estudo por meio de diagramas, onde os autores criam o seguinte texto para o tópico de número 208, chamado “*Visualization*”.

“Neste ponto nós queremos apresentar outro elemento musical decisivo, embora tenha mais haver com o desenvolvimento da memória musical do que do som propriamente dito. Esta é a Visualização. Embora nós retornaremos para este ponto, por enquanto simplesmente comece gravando o bom hábito de visualizar em sua mente tudo que você, ou vai ou tem tocado no instrumento, e similamente “imaginar” em sua memória de ouvido a forma que você quer tocar os sons. E como você desenvolve a essencial habilidade musical da visualização, você se achará capaz de imaginar e, desta forma, realizar novas possibilidades musicais.”²³

Um dado interessante é que, além de os autores mencionados desenvolverem um trabalho extenso na série dos três volumes de “Guitar Compendium” – que abrange assuntos diversos e conta com uma vasta exposição de textos explicativos –, afirmam eles no prefácio, adotarem um sistema denominado “Práxis”, o qual não segue uma abordagem hierárquica de assuntos. Assim, dentro do esquema oferecido pelo material instrutivo, que é prático e eficiente, proporcionam ao aluno ou professor a liberdade para consultar os volumes e mapear seu próprio curso, de acordo com os assuntos de seu interesse. O trabalho é, no todo, muito bem organizado e instruído; entretanto, devido à diversidade de assuntos, alguns itens carecem de maior profundidade.

Já em “Method of Jazz Improvisation with Theoretical Explanation for Guitar”, de Dave Smith (1986), temos um material voltado para o estudo diagramático dos modos, no qual há, para cada modo, uma série de cinco

²³ “At this point we want to introduce another crucial musical element, although it has more to do with the development of the musical mind than of musical sound. It is visualization. Although we will return to this time, for now simply begin engraining the good habit of visualizing in your mind’s eye everything you either will or have played on the instrument, and similarly “visualize” in your mind’s ear the way what you want to play sounds. And as you develop the essential musical skill of visualization, you will find yourself able to imagine, and thus realize, new musical possibilities.” ROBERTS E HAGBERG. *Guitar Compendium vol. III*. Germany: Advance Music, 1989. p. 98.

diagramas para o desenho do modo, cinco diagramas com o desenho do arpejo do acorde, cinco idéias melódicas (chamadas de motivos), sendo uma para cada um dos desenhos e, por fim, a sugestão de três progressões harmônicas para a prática do modo.

Apesar de desenvolver uma idéia melódica (motivo) para cada desenho apresentado – o que pode ser considerado um número insuficiente para o auxílio no desenvolvimento melódico do aluno –, o autor deixa claro, no prefácio da obra, a importância de estudar o desenho, a fim de evitar a reprodução técnica e escalar impressa apenas na apresentação visual do diagrama. Isso só reforça a premissa de que fazer música não é repetir uma escala ou um modo, e sim criar combinações melódicas pertinentes, a partir de suas notas.

“Uma vez que o estudante tenha memorizado a escala e a família dos acordes, é importante que as notas sejam tocadas em muitas combinações diferentes. Toque muitos arranjos diferentes destas notas no padrão da escala, de tal maneira que isto não soe como uma escala, mas como um motivo (comumente chamado de lick, passagem ou linha melódica).”²⁴

Ao final do livro, Dave Smith apresenta dez exercícios de padrões melódicos, envolvendo o uso de intervalos dentro da escala de Dó maior, podendo ser aplicados (ou melhor, adaptados) para os outros modos apresentados.

²⁴ “Once the student has memorized the scale and chord family, it is important that the notes be played in many different combinations. Play many different arrangements of the notes in the scale pattern in such a manner that it does not sound like a scale, but more like a motif (commonly called a lick, run or melodic line).” SMITH, Dave. *Method of Jazz Improvisation with Theoretical Explanation for Guitar*. Miami: Columbia Pictures Publications, 1986 p. 4.

Nesse ponto, cabe a crítica no sentido de que, além da insuficiência no número de exercícios e o trabalho desestimulante da sua adaptação para outros modos, não há qualquer orientação das digitações ou palhetadas.

De sua vez, Frank Gambale em suas publicações “Technique Book” Volumes 1 e 2 (1987 / 1989), e “Improvisation Made Easier” (1997), mostra uma preocupação em apresentar sete posições (desenhos) diagramáticas para cada modo, incluindo vários exercícios e idéias melódicas.

Nos dois volumes de “Technique Book” constatamos uma variedade de modos expostos e muitos exercícios que envolvem também o uso de arpejos sobrepostos a outros acordes, soando com intenção modal. Um exemplo dessa sobreposição de arpejos, pode ser exemplificado em um exercício contendo o arpejo de Ré maior aplicado ao acorde de Dó maior, o que o faria soar dentro do modo lídio.

Já em sua publicação mais recente, “Improvisation Made Easier” (1997), Gambale distribui doze modos em doze capítulos, contendo, cada um, além da representação diagramática de sete desenhos, uma seção de vozes para os acordes específicos do modo, uma série de oito idéias melódicas (denominadas de licks) e uma pequena composição de oito compassos, usando características do modo presente.

Todos os pentagramas que mostra são acompanhados da indicação das devidas digitações e do uso da palheta, o que demonstra uma atenção especial quanto a uma melhor compreensão do material por parte do aluno.

Sem dúvida, o trabalho é muito bem diagramado e oferece um número suficiente de idéias melódicas voltadas para a improvisação modal. Em

nenhuma das publicações comentadas há menção sobre o estudo ou uso de intervalos, nem o desenvolvimento de padrões melódicos envolvendo-os.

Por fim, temos nos títulos “Jazz Guitar – Single Note Soloing”, Volumes 1 e 2, Ted Greene (1978), uma base sólida de informações para o estudo de idéias e padrões melódicos, o que justifica uma análise mais apurada, diante da extensa variedade de exercícios e comentários sobre o tema objeto desta pesquisa.

Aquele autor refere-se aos “desenhos” como “posições” e, em quase todos os exercícios propostos, há uma orientação indicando a “posição”, ou seja, a região onde será executado.

Nesse passo, sobre a importância das “posições” no estudo da Guitarra afirma ele:

“Todos esses exemplos musicais são ilustrações do que é comumente conhecido como *position playing* ou *playing in one position*. Neste estilo de tocar guitarra, seus dedos da mão esquerda estão em torno de uma área ou posição do braço do instrumento. Esta é uma técnica muito praticada e usada por quase todos grandes guitarristas do Jazz.”²⁵

No Volume Um, Greene dedica a maior parte do segundo capítulo – “*Soloing over major tipe chords*” – ao estudo de idéias melódicas baseadas no arpejo do acorde, com a inserção gradativa de suas tensões aplicadas ao modo maior e lídio. Todos os exercícios estão associados às posições específicas, sempre objetivando o uso das tensões de cada modo e

²⁵ “All of these previous musical examples are illustrations of what is commonly known as *position playing* or *playing in one position*. In this style of guitar plaining, your left-hand fingers stay around one área or “position” of the fingerboard at a time. This is a very practical technique and is used by almost every top guitarist in jazz.” GREENE, Ted. *Jazz Guitar – Single Note Soloing*. Vol. 1. USA: Dale Zdenek Publications, 1978 p. 14.

acompanhados da digitação sugerida pelo autor que, em algumas situações, oferece mais de uma opção.

Observa-se que seria importante para alguns desses exercícios uma orientação para o uso da palheta, pois em alguns casos, podemos comprovar que a simples inversão do primeiro ataque, no início de uma frase, poderia facilitar de forma significativa a sua prática.

Ao todo são apresentadas sete posições, e a proporção de idéias desenvolvidas em cada posição é de 20 para o modo maior e 6 para o lídio. Baseando-se na afirmação de que o modo lídio não contém notas instáveis ou evitadas, o que o torna uma excelente opção para a improvisação, seria pertinente uma proporção mais exata da quantidade de exercícios dedicados a cada modo.

No Volume Dois, no capítulo VI intitulado "*Melodic Patterns*", temos um conteúdo totalmente dedicado ao estudo de padrões, no qual o autor procura explicar, inicialmente, que um padrão melódico é apenas uma melodia construída dentro de modelos intervalares fixos nela mesma. A partir daí, descreve que tais padrões podem ter sua construção baseada em idéias mais simples ou mais complexas, dependendo do tipo e da direção ascendente ou descendente dos intervalos utilizados (fig. 5, 6, 7, 8).



figura 5



figura 6

Padrão melódico



figura 7



figura 8

Padrão melódico

Greene também observa que os padrões não precisam começar da tônica da escala ou modo em que se está trabalhando e sim de qualquer grau, bastando apenas que fisicamente seja possível de ser praticado.

Em suas sugestões para a prática rotineira desse conteúdo estão incluídos itens como: 1) Durante a prática procure marcar os padrões que achar suficientemente bons para você trabalhar; 2) Pratique estes padrões em

cada posição nas tonalidades preferidas; 3) Pratique partindo de graus diferentes e use o sentido ascendente e descendente; 4) Depois de ter feito tudo isto procure praticar os padrões de forma horizontal usando o comprimento do braço e mudando de posição; 5) Tente a opção de aplicar os padrões em outros modos; 6) Use os recursos de expressão que o instrumento oferece para enriquecer e facilitar a execução dos padrões; 7) Não esqueça de usar uma boa acentuação; 8) Você pode mudar a divisão rítmica de algum padrão para obter um efeito diferente do original 9) Algumas notas cromáticas podem vir a substituir notas da escala de acordo com o gosto pessoal de cada um.

Todos os itens estão bem organizados para um estudo eficaz e expansivo dos padrões. A maior parte é acompanhada de exemplos ilustrados, com indicação das digitações e das posições onde devem ser executados. Vale ressaltar, a importância do item quarto, por incentivar a prática horizontal destes padrões, o que oferece uma visão mais aberta e articulada entre os desenhos do modo (fig. 9).



figura 9

Ainda sobre esse item, afirma o autor em foco, que, a mudança de posições, pode-se encontrar possíveis maneiras de digitar uma frase mais confortavelmente, e demonstra em três exemplos, a veracidade de sua

afirmação. A decisão acerca dos lugares onde se pode aplicar os padrões depende inteiramente do gosto pessoal de cada um.

Em alguns casos, também pode ser viável não repetir as idéias do padrão em graus sucessivos, e sim executar alguns saltos do final de uma célula para o começo de outra (fig. 10).

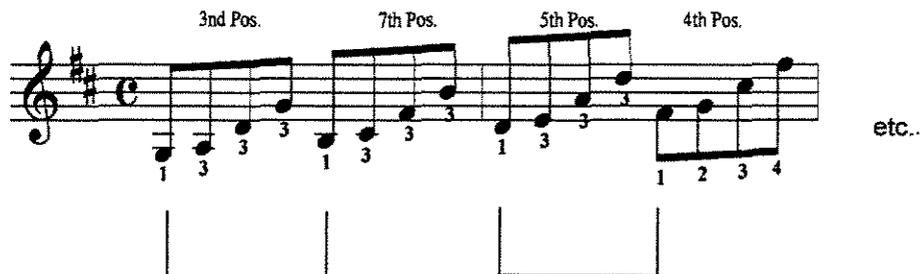


figura 10 saltos de terça

Essa concepção pode ser aplicada, da mesma maneira, quando se está trabalhando em apenas uma posição, e os saltos podem ser padronizados com um tipo de intervalo, como na figura apresentada anteriormente, na qual a conexão é efetivada por saltos de terça dentro do modo.

Ainda podemos acrescentar a sugestão de que tais saltos poderiam obedecer a uma ordem intervalar mais aleatória, dependendo igualmente do gosto pessoal do instrumentista, ou até mesmo seguindo uma facilidade técnica de execução dentro da posição intervalar que está sendo trabalhada. Teríamos, então, intervalos sobrepondo-se da maneira seguinte, entre as repetições das idéias (fig. 11):

4th Pos.

figura 11 terça segunda terça

O autor chama a atenção para o fato de que as idéias podem ser construídas usando-se não apenas quatro notas, como vimos em todas as figuras anteriores, mas um sistema, por exemplo, de seis notas. Nesse caso temos um efeito bastante interessante, no qual a primeira nota da idéia estará em constante mudança, deslocando-se dentro dos tempos do compasso (fig. 12, 13).

Omitir a primeira nota do padrão pode ser também uma boa opção para torná-lo mais atraente, fazendo-o soar menos linear e aproximando-o do tipo de fraseado mais utilizado pelo Jazz. Na verdade, diz o autor que, quando fazemos isto, deslocamos o tempo forte do padrão, e o nosso ouvido identifica a idéia como se estivesse começando da segunda nota, mesmo que este padrão continue sendo executado com base na idéia original (fig. 14).



figura 12



figura 13 nota inicial da idéia deslocando-se dentro dos compassos



figura 14

Greene oferece também duzentos exemplos de padrões para serem desenvolvidos e estudados dentro do modo maior, com algumas possibilidades lídias. Ele usa diversos tipos de relações intervalares e trabalha tanto no sentido ascendente quanto no descendente. Todos os exercícios são sugeridos em apenas dois compassos, sem a preocupação de indicação das digitações nem das posições a serem executados, da mesma forma demonstrada na ilustração da figura 1, p. 25.

Fica claro que a sua intenção foi quase que exaurir as possibilidades de construção de padrões melódicos, oferecendo o maior número possível de

combinações para serem desenvolvidas, o que resulta em um conteúdo extenuante e praticamente impossível de ser coberto em sua totalidade. Diante de tantos exercícios, que na verdade são sugestões de padrões a serem desenvolvidos, devemos lembrar que a escolha das digitações e das posições fica a cargo do estudante, o que, conforme já comentado anteriormente, pode desestimular a prática de alguns padrões.

Não obstante, consciente de que esse estudo deve ser feito gradualmente e paralelamente, como um item opcional, diante da importância de outros assuntos, o autor referenciado afirma, antes de apresentar os exercícios:

“Finalmente um último, mas importante ponto: Seguir a lista dos padrões poderá ser suficiente para manter alguém ocupado por anos, se aplicados da forma sugerida. Então não perca seu tempo aqui antes de ver outros assuntos do livro. Padrões melódicos são o tipo de material que você pode trabalhar como parte de sua rotina de estudo, mas existem outras áreas para serem cobertas ainda, então não fique parado por muito tempo neste capítulo. Você pode sempre estar voltando para ele quando precisar.”²⁶

Na intenção de reforçar essa idéia, podemos acrescentar que, devido a guitarra ser um instrumento harmônico e melódico ao mesmo tempo e, por este motivo, cobrir um campo vasto no estudo de áreas distintas, é recomendável sempre programar um estudo que atenda aos dois campos e nunca se ater a pontos isolados, como referido na citação anterior.

²⁶ “Finally, one last but important point: The following list of patterns is enough to keep someone busy for years if applied in the ways discussed. So, don’t spend your life here before moving on in the book. Melodic patterns are the kind of material that you can continue to work on as part of your practice routine, but there are other important areas to be covered still, so don’t get stuck for too long in this chapter. You can always keep coming back to it.” GREENE, Ted. *Jazz Guitar – Single Note Soloing. Vol. II.* USA: Dale Zdenek Publications, 1978. p. 51.

Em suma, temos que, em seus dois volumes de “Jazz Guitar – Single Note Soloing” (1978), Greene dedica em cada um deles um capítulo para idéias melódicas e padrões melódicos. Vale salientar que o capítulo com as idéias encontra-se inserido no primeiro volume, enquanto que o capítulo com os padrões está no segundo volume. Tal ordem haveria de ser invertida ou, então, constar a indicação do que deveria ser praticado em primeiro lugar, pois o estudo de idéias melódicas baseadas no arpejo e tensões do acorde, sem dúvida vai resultar em digitações bem mais complexas do que os padrões. De fato, nota-se que o autor, nos livros aqui mencionados, não demonstra muita preocupação em seguir um curso lógico baseado nas dificuldades, ou mesmo na importância hierárquica dos assuntos. Do ponto de vista lógico de organização, é de se esperar que qualquer título com a denominação de “volume um” ofereça um conteúdo mais básico, enquanto que, num suposto “volume dois”, esteja a continuidade.

Mesmo assim, Greene oferece muitas idéias e sugestões, principalmente em relação aos padrões, e abre uma enorme perspectiva para o estudo e a pesquisa, fazendo comentários sobre a maioria dos itens expostos, bem como ilustrando com várias figuras o que procura expressar nos textos explicativos.

Portanto, é correto afirmar que os dois volumes de Greene citados anteriormente, constituem uma base importante para o desenvolvimento e a fundamentação do presente trabalho.

4. A NOVA PROPOSTA PEDAGÓGICA

4.1 DIAGRAMAS

O método está esquematizado basicamente com exercícios e idéias melódicas distribuídas entre seis diagramas referentes ao modo jônico em Ré maior, e mais seis diagramas referentes aos modos lídio de Ré e dórico de Si.

Cada diagrama representa a região específica do braço do instrumento, contendo uma digitação/desenho do modo a ser estudado, onde respectivamente os exercícios e idéias serão executados. (fig. 15)

Como todos os exercícios mostrados no pentagrama estão associados a um diagrama e também supridos de suas digitações, podemos dispensar o uso da tablatura, não havendo de ocorrer dúvida a respeito de onde executar uma nota de algum exercício. As notas referentes a cada diagrama estarão representadas no pentagrama, logo abaixo de sua ilustração (fig. 15).

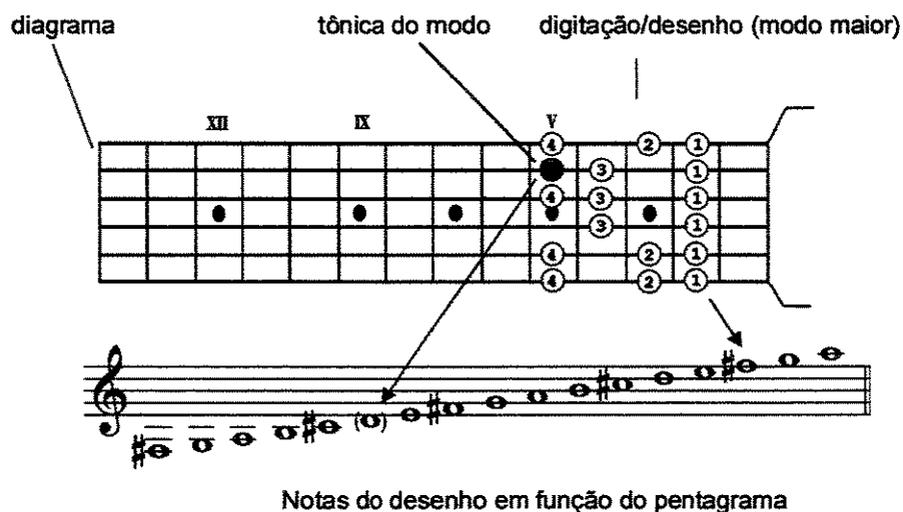


Figura 15

4.2 MODOS

Quando abordamos os modos do tom maior, deparamo-nos com modelos intervalares diversos, que resultarão em uma relação entre cada nota deste modo e seu acorde específico. Para isso, será usada a terminologia numérica para designar os graus resultantes dos modos, de maneira que, por exemplo, em Dó maior jônico assim se expressará:

Dó	Ré	Mi	Fá	Sol	Lá	Si
1	2	3	4	5	6	7

Tal representação, no entanto, carece de uma definição mais acurada sobre esse relacionamento específico, pois entre os graus constarão: (1) notas que compõem o arpejo original do acorde; (2) outras notas que não compõem o arpejo original, mas repousam melodicamente sob forma de tensão (dissonância), eventualmente podendo agregar-se à composição do acorde, embora possam comportar-se também, em certos momentos, como notas de passagem, dependendo da sua condição de proeminência; (3) e outras notas que não soam quando aplicadas melodicamente ao acorde, pois este não lhes oferece suporte melódico, sendo chamadas, assim, de notas evitadas ou instáveis.

Dessa forma, para melhor visualização e definição das características de cada modo, é possível convencionarmos que as notas do arpejo serão

representadas naturalmente por seus graus correspondentes, as notas de tensão serão representadas por intervalos compostos e as notas evitadas serão sempre representadas pelos graus correspondentes, mas acompanhadas de parênteses.

Dó	Ré	Mi	Fá	Sol	Lá	Si
1	9	3	(4)	5	6	7

Arpejo: 1, 3, 5, 7

Tensões: 9, 6 (obs: A 6 não é representada como 13 porque apesar de ser uma tensão, ela pode substituir a 7 do arpejo original sem alterar a sonoridade do modo ou acorde)

Nota evitada: 4

Analisando os modos oriundos do tom maior, constataremos que apenas os modos lídio e dórico não contêm notas evitadas, proporcionando uma excelente opção para a improvisação, bem como para justificar, assim, a sua inclusão no conteúdo do presente método.

Análise:

Jônico	1	9	3	(4)	5	6	7
<u>Dórico</u>	<u>1</u>	<u>9</u>	<u>b3</u>	<u>11</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>b7</u>
Frígio	1	(b2)	b3	11	5	(b6)	b7
<u>Lídio</u>	<u>1</u>	<u>9</u>	<u>3</u>	<u>#11</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>
Mixolídio	1	9	3	(4)	5	6	b7

Eólio	1	9	b3	11	5	(b6)	b7
Lócrio	1	(b2)	b3	11	b5	(b13)	b7

A escolha do tom de Ré maior para a representação diagramática do modo jônico e lídio, e, conseqüentemente, do Si dórico como tônica relativa, remete a excelente localização desta nota (Ré) na quinta corda (quinto espaço), e também na sexta corda (décimo espaço), o que oferece uma disposição simétrica dos desenhos em suas respectivas regiões, proporcionando um melhor mapeamento e visualização, o que facilitará, efetivamente, a transposição destes desenhos para outras tonalidades (fig 16 e 17).



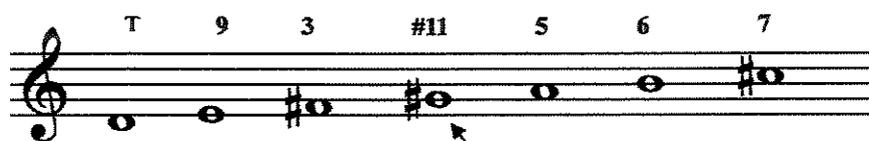
Figura 16



Figura 17

Um dado relevante, que facilita o estudo dos modos lídio e dórico de forma simultânea neste trabalho, é que as suas notas característica ($\#11$ no lídio e 6 no dórico) coincidem entre si. Isso significa que, por exemplo, a nota Sol sustenido é, ao mesmo tempo, a $\#11$ do modo lídio de Ré e a 6 do modo dórico de Si (fig. 18).

Modo lídio de ré



Modo dórico de si



Figura 18

Em relação aos diagramas, os modos anteriormente referidos serão representados em uma única ilustração, obedecendo a um sistema simbólico com a localização de suas tônicas mais graves e suas notas características (fig. 19 e 20).



Figura 19

Esse sistema permite que um mesmo desenho seja estudado com maneiras diferentes de visualização, de maneira que dois modos serão estudados ao mesmo tempo. Nesse passo, de acordo com desenho abaixo, por exemplo, partindo-se da tônica (Si) teremos a sonoridade do modo dórico (fig. 20).

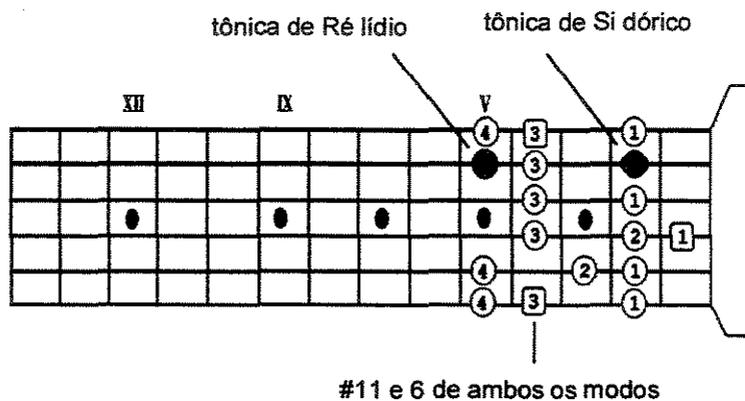


Figura 20

4.3 MÃOS E PALHETA

O uso da mão direita será representado na maioria dos exercícios em função do uso da palheta, com uma simbologia já bastante utilizada e específica para a orientação do sentido ascendente ou descendente do seu ataque. (fig. 21) Exceção será feita para os exercícios intervalares harmônicos, que, em razão de trabalharem com duas notas ao mesmo tempo, oferecem a opção de execução com uso da palheta, dos dedos e palheta ou apenas dos dedos (fig. 22).

□ sentido descendente

∨ sentido ascendente



primeira nota descendente segunda ascendente e assim sucessivamente

Detailed description: The figure shows a musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The staff contains a sequence of four quarter notes: G4, F#4, E4, and D4. The first note (G4) has a square palmette symbol above it. The second note (F#4) has a 'V' symbol above it. The third note (E4) has a '3' below it, and the fourth note (D4) has a '4' below it. A horizontal line with a downward-pointing bracket is positioned above the notes, starting from the first note and ending under the second note. A vertical line extends from the end of this bracket down to the text 'primeira nota descendente segunda ascendente e assim sucessivamente'.

Figura 21

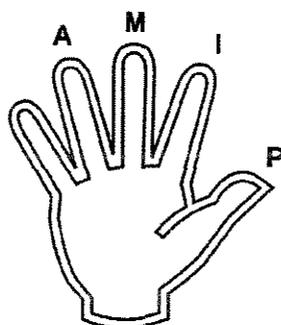
Opções de execução para intervalos harmônicos



- Uso da palheta somente no sentido descendente (Obs. não aplicável em 5^{as} e 6^{as})
- Uso da palheta segurada com os dedos polegar e indicador executando em conjunto com o dedo médio
- Uso somente dos dedos da mão direita. Existe um grande número de opções que podem ser testadas e escolhidas.

Figura 22

Representação dos dedos da mão direita (fig. 23).

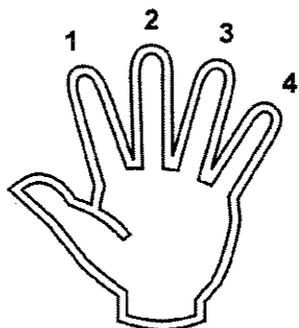


- P - polegar
- I - indicador
- M - médio
- A - anular

palma da mão direita

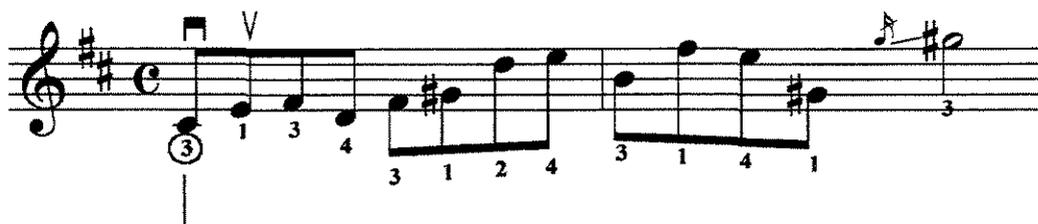
Figura 23

Os dedos da mão esquerda, responsáveis pelas digitações dos desenhos, exercícios e idéias, serão sempre representados pelos números 1, 2, 3 e 4 (fig. 24) e mostrados dentro dos desenhos (vide p. 49, fig. 15), ou abaixo das notas do pentagrama (fig. 25).



palma da mão esquerda

Figura 24



digitações da mão esquerda em relação ao pentagrama

Figura 25

Quando uma nota oferecer duas opções de digitação, serão indicadas as duas possibilidades em forma de dois números (dedos) abaixo da nota (fig. 26).



duas opções para a execução da nota ré

figura 26

Para as notas localizadas em cordas adjacentes e tocadas pelo mesmo dedo, pode-se usar uma técnica chamada por Ted Greene, em “Single Note Soloing”, Volume 1 (1978), de “rolling Technique”. Essa técnica vai oferecer uma excelente opção de digitação, tanto para um trecho na direção ascendente quanto na descendente, o que é demonstrado pela ilustração a seguir (fig. 27).

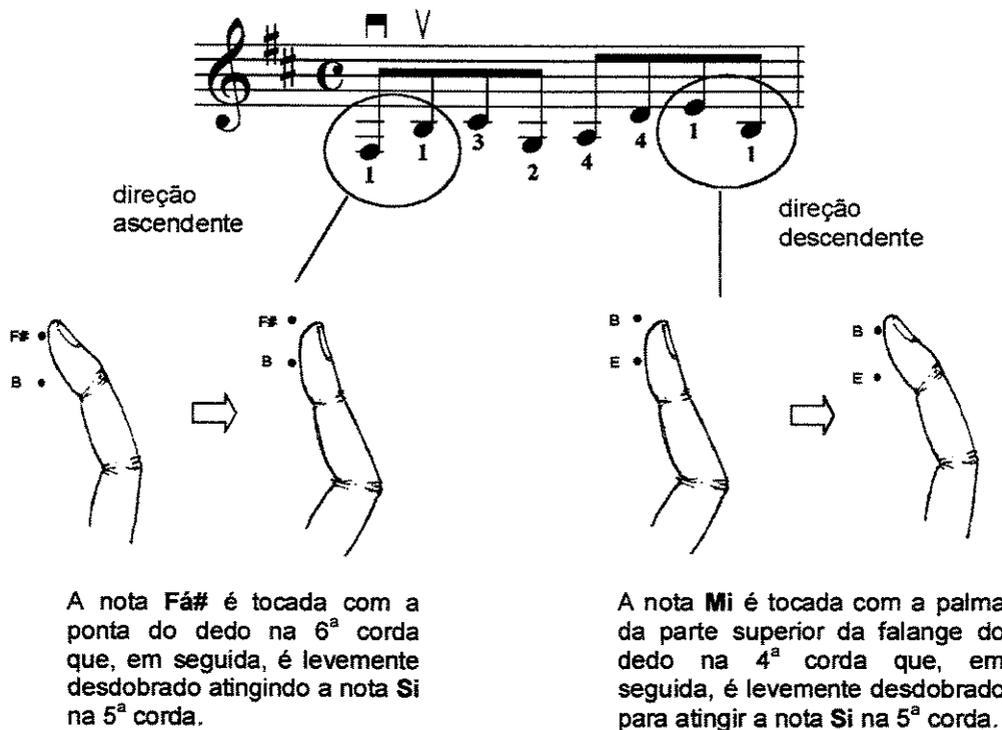


Figura 27

Essa técnica, conseqüentemente, pode ser executada com qualquer dedo da mão esquerda e aplicada em até três cordas adjacentes.

4.4 CONTEÚDO

4.4.1 Organização

Para os diagramas do modo maior (jônico), foram desenvolvidos exercícios harmônicos e melódicos com o uso dos intervalos de terça, quarta, quinta e sexta. Para cada intervalo, estão associados um exercício harmônico e um melódico, que objetivam, além do desenvolvimento técnico, o mapeamento destes intervalos dentro de cada desenho do modo (fig. 28 e 29).

Exercício harmônico com intervalos de terça (diagrama 1)



Figura 28

Exercício melódico com intervalos de terça (diagrama 1)

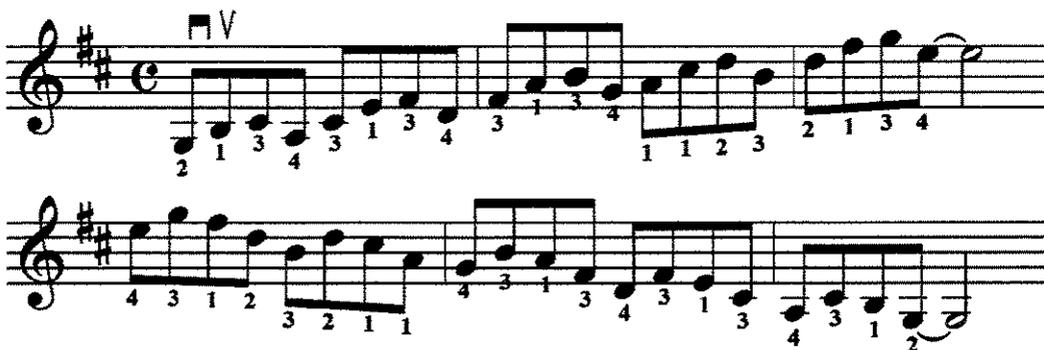


Figura 29

Os exercícios de padrões melódicos foram baseados em uma idéia que serve de modelo para todos os exercícios envolvendo intervalos melódicos e que foi usada por Ted Greene, no livro "Single Note Soloing", Volume 2 (1978), P.50.

Essa idéia segue uma ordem de dois movimentos ascendentes e um descendente. O segundo movimento ascendente não será formado pelo intervalo escolhido como padrão, pois representará apenas uma ponte para o movimento descendente (fig. 30).

padrão intervalar da idéia em 4^{as}

idéia

ponte

Figura 30

Dependendo do intervalo que estiver sendo abordado, existirão, dentro do exercício, algumas digitações que apresentarão maior grau de dificuldade quando praticadas, mas é importante que o aluno seja impelido a executá-las, uma vez que este estudo proporcionará uma prática mais consciente e facilitada das idéias melódicas tonais e modais que, posteriormente, serão expostas.

Como comentado acima, após tais exercícios são apresentadas seis idéias melódicas tonais, sendo as três primeiras desenvolvidas e organizadas de forma linear, exclusivamente com o uso dos intervalos estudados (fig 31), e

as outras três utilizando os mesmos intervalos aplicados de forma mais livre, inclusive com o uso de graus conjuntos.



Figura 31

Para os diagramas dos modos lídio e dórico foram desenvolvidas seis idéias, que podem ser reconhecidas como adaptações das idéias tonais com a inclusão das notas características destes modos (fig. 32 e 33).

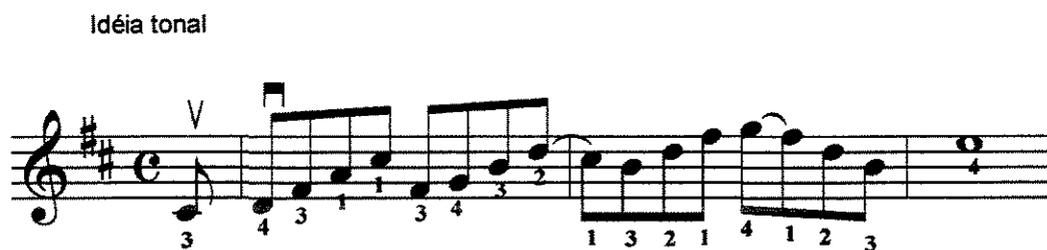
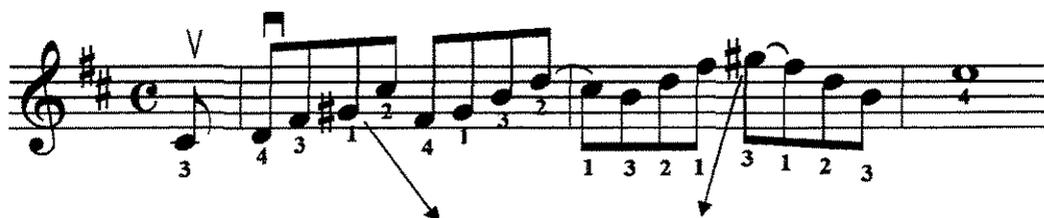


Figura 32

Idéia modal adaptada com a presença de suas notas características



Inclusão das notas características dos modos lídio de ré e dórico de si

Figura 33

A intenção primordial desse tipo de organização é aproveitar todos os exercícios e idéias praticadas primeiramente no modo maior (jônico), ajustando-as para os modos lídio e dórico.

Em reforço ao estudo de tais modos, ainda temos, ao final de cada diagrama, quatro frases aplicadas ao encadeamento II – V – I maior e menor, sempre procurando alterar o modo da resolução original (jônico - lídio e eólio - dórico). Contudo, para dar uma sonoridade mais interessante aos dominantes deste encadeamento, foram usados os seguintes modos: (1) alterado, para os dominantes com resolução maior e (2) mixo b9, b13, para os dominantes com resolução menor (fig. 34 e 35). Os diagramas desses modos estão representados na parte final do método.

Frase com resolução maior

The musical notation in Figure 34 consists of two staves in G major (one sharp). The first staff is in 2/4 time and contains four measures. The first measure has a V chord (D major) with a slur over the notes G4, A4, B4, and C5, and a fingering of 4, 2, 1, 4. The second measure has an Em7 chord with a slur over the notes G4, A4, B4, and C5, and a fingering of 2, 1, 3, 1. The third measure has a V chord (D major) with a slur over the notes G4, A4, B4, and C5, and a fingering of 1, 2, 4, 3. The fourth measure has an A7 chord with a slur over the notes G4, A4, B4, and C5, and a fingering of 1, 4, 2, 1. A label 'modo alterado' with a slash is positioned above the A7 chord. The second staff also contains four measures. The first measure has a V chord (D major) with a slur over the notes G4, A4, B4, and C5, and a fingering of 1, 2, 1. The second measure has a D7M chord with a slur over the notes G4, A4, B4, and C5, and a fingering of 4, 3. The third and fourth measures contain a single note G4 with a slur over both, and a label 'resolução lídia' with an arrow pointing to the G4 note in the third measure.

Figura 34

Frase com resolução menor

modo mixo b9, b13

C#m7(b5)

F#7

Bm7

resolução dórica

Figura 35

As duas primeiras frases são voltadas para a resolução maior, enquanto as outras para a resolução menor. Nos dois casos (maior e menor), a segunda frase apresentada será sempre resolvida em uma idéia modal já estudada anteriormente.

Todas as frases estão registradas em um CD de apoio, que acompanha o método, e que contém, também, bases harmônicas para a prática do material apresentado.

4.4.2 Objetivos

Os exercícios intervalares harmônicos e melódicos objetivam o mapeamento dos intervalos dentro do desenho, o que pode ser uma eficiente ferramenta para o improvisador, resultando em uma prática mais consciente na criação de idéias e oferecendo uma grande quantidade de recursos melódicos a serem aplicados.

É importante que o aluno memorize mesmo que de forma parcial essas séries de exercícios, que representam um pré-requisito para a prática das idéias melódicas, auxiliando na sua visualização e, conseqüentemente, no seu aprendizado mais eficiente, além de representar um recurso adicional na prática da improvisação.

As idéias melódicas tonais, modais e as frases, representam um tipo de material pronto para ser aplicado na improvisação. São um exemplo de como podemos usar nosso conhecimento intervalar do desenho, de forma musical e criativa.

Portanto, ao final dessa série de idéias, o aluno deverá ser capaz de aplicá-las sobre as bases harmônicas sugeridas pelo CD de apoio, transportando-as, quando possível, para outras tonalidades, de acordo com o conteúdo harmônico das faixas.

4.4.3 Aplicação

Os exercícios intervalares devem ser memorizados e sua prática não deve limitar-se apenas à reprodução do que está escrito. Deve ser exigido do aluno o uso destes intervalos harmônicos e melódicos na improvisação, expondo-os à sua imaginação e criatividade, pois, como já foi dito, eles representam um recurso adicional, sendo possível combiná-los em interessantes seqüências durante o processo criativo.

As idéias também devem ser estudadas primeiramente de forma linear e em conformidade com a escrita da partitura (fig. 36).

Na prática, contudo, pode ocorrer a alteração rítmica e sonora da idéia em função do estilo musical presente no momento, o que pode ser definido como uma versão *suingada*²⁸ da idéia original (fig 37). Da mesma forma, nas idéias que começam no tempo forte, é possível deslocar o primeiro ataque para o tempo fraco e delinear um outro perfil de acentuações em relação à idéia original (fig 38).

idéia original



Figura 36

idéia adaptada ritmicamente para o estilo *swingado* do jazz



Figura 37

²⁸ A palavra "suingada" está se referindo a uma forma de adaptação rítmica e sonora que uma frase ou um tema sofre, quando se pretende executá-los dentro de um estilo específico, que ditará os tipos de sincopes e divisões que lhe são característicos.

idéia com deslocamento do primeiro ataque no tempo forte para o fraco.



Figura 38

Esse tipo de prática constitui um ponto relevante, pois estimula a capacidade criativa e de adaptação do aluno, impulsionando-o rumo à conquista de uma identidade própria na prática da improvisação. É a partir daí que se torna possível a construção de idéias próprias usando algum fragmento ou parte da idéia original, pois esta maleabilidade de interpretações de uma mesma idéia revela, em parte, todo um universo criativo, repleto de nuances peculiares à música improvisada.

Sendo assim, é fundamental requerer do aluno esse tipo de comportamento perante o material apresentado, conduzindo-o ao desenvolvimento de suas próprias frases e idéias, o que já foi comentado no parágrafo anterior.

É essencial que na prática dos diagramas do modo lídio e dórico, seja enfatizada a localização e a memorização auditiva da nota característica desses modos (#11 para o lídio e 6 para o dórico – vide p. 54, fig.20), uma vez que isto proporcionará ao aluno poder abordá-las, mesmo que de forma independente da aplicação das idéias, objetivando uma possível alteração modal na sonoridade de algum acorde em um trecho harmônico qualquer.

Tanto os exercícios quanto as idéias e frases devem ser executados, primeiramente, em andamento lento, a ser definido pelo professor, alterando-se

gradativamente para um ponto mais rápido. Pode-se até mesmo executar as colcheias sob forma de semicolcheias, imprimindo assim, uma maior agilidade e destreza na execução. O CD de apoio oferece algumas opções de andamentos na apresentação de suas faixas.

Após cada dois ou três diagramas estudados, é necessário estimular a união de seus desenhos para desenvolver, mesmo que de forma primária, a visão horizontal no braço do instrumento, item abordado nos limites possíveis deste trabalho.

Para isso, foram desenvolvidos diagramas demonstrando as junções dos desenhos da escala maior e a visão horizontal dos intervalos no braço do instrumento.

Nesse caso, alguma base tonal do CD de apoio poderá ser usada para um tipo de prática, na qual o aluno deve improvisar de forma livre e horizontal, procurando imaginar um mapa dessas junções e, se possível, adaptar alguns exercícios e idéias nesta direção.

É preferível que o conteúdo aqui apresentado não seja ministrado como única fonte de estudo durante um período muito prolongado de tempo, como afirma Ted Greene em relação ao estudo dos padrões (1978) (vide cap III p. 47), haja vista a grande quantidade de exercícios a serem cobertos e a necessidade de alternância com outras áreas importantes a serem abordadas.

Deve ser considerada a possibilidade de aplicar primeiro, a parte tonal de cada diagrama, com seus exercícios e idéias, deixando para uma segunda etapa os tópicos relacionados aos modos. Essa maneira de organização na abordagem do conteúdo pode ser bastante útil, principalmente quando aplicado

em programas de cursos, nos quais geralmente a improvisação tonal encontra-se em módulos ou níveis anteriores à improvisação modal.

4.4.4 Pré-requisitos

Considerando que o conteúdo sugere um conhecimento modal por parte do aluno, e que o trabalho com intervalos, seja nos exercícios ou nas idéias, requer um certo nível de habilidade técnica na guitarra, o presente método é dirigido ao estudante que já possua conhecimentos básicos sobre os modos, bem como habilidades técnicas referentes ao uso da mão esquerda e o uso da palheta associado à mão direita. Basicamente, ele foi elaborado a partir da idéia surgida para suprir parte do conteúdo referente ao primeiro e segundo módulos do programa de Guitarra Elétrica do Curso Técnico Profissionalizante da Escola de Música da UFRN (Universidade Federal do Rio Grande do Norte), onde o aspirante a tal curso é submetido a um teste prático para conferência do nível necessário de habilidades exigidas para sua realização. Também revela-se como opção para quem já possui uma boa experiência com escalas e modos, mas pretende expandir as possibilidades criativas com os estudos e as idéias sugeridas.

4.5. PARTICULARIDADES

O trabalho propõe, de forma geral, o estudo de modos voltados para a improvisação, dentro do sistema de “representação diagramática” – aspecto já bastante difundido no conteúdo dos métodos vigentes que tratam da

improvisação por modos –, mas com a característica ímpar de oferecer um conhecimento intervalar anterior à construção de idéias melódicas, valendo-se de um esquema organizacional de conteúdos, elaborados em uma seqüência de itens, os quais se complementam no desenvolvimento dos objetivos comportamentais esperados para o estudo de cada diagrama (vide p.71, fig. 39 – organograma funcional). Isso o distingue da simples exposição diagramática que, em alguns casos, pode até vir acompanhada de algumas idéias, mas geralmente sem nenhum embasamento da articulação intervalar dentro de cada diagrama.

Essa articulação intervalar é estabelecida por uma seqüência de exercícios que irão fundamentar e preparar o aluno para a prática das idéias e, conseqüentemente, muni-lo de uma percepção visual destes intervalos, o que não significa necessariamente uma garantia de aquisição da sua percepção auditiva, mas, certamente o oferecimento da instrumentação necessária para o seu desenvolvimento.

Portanto, ao preparar-se para a prática das idéias, item que reflete o fator primordial deste trabalho na absorção de argumentos melódicos para a improvisação, o aluno já vai mapeando, com o estudo intervalar, toda região diagramática ocupada pelo desenho, treinando naturalmente sua percepção auditiva e transformando este estudo em um recurso singular para a construção de sua própria personalidade musical.

É exatamente por isso que esse tipo de proposição irá impulsionar o aluno, não apenas a decorar um desenho dentro de um diagrama, mas a aprender como utilizá-lo de maneira musical e criativa, evitando a simples

reprodução das notas em graus conjuntos e oferecendo elementos para que possa expressar-se de forma mais livre e consistente.

ORGANOGRAMA FUNCIONAL

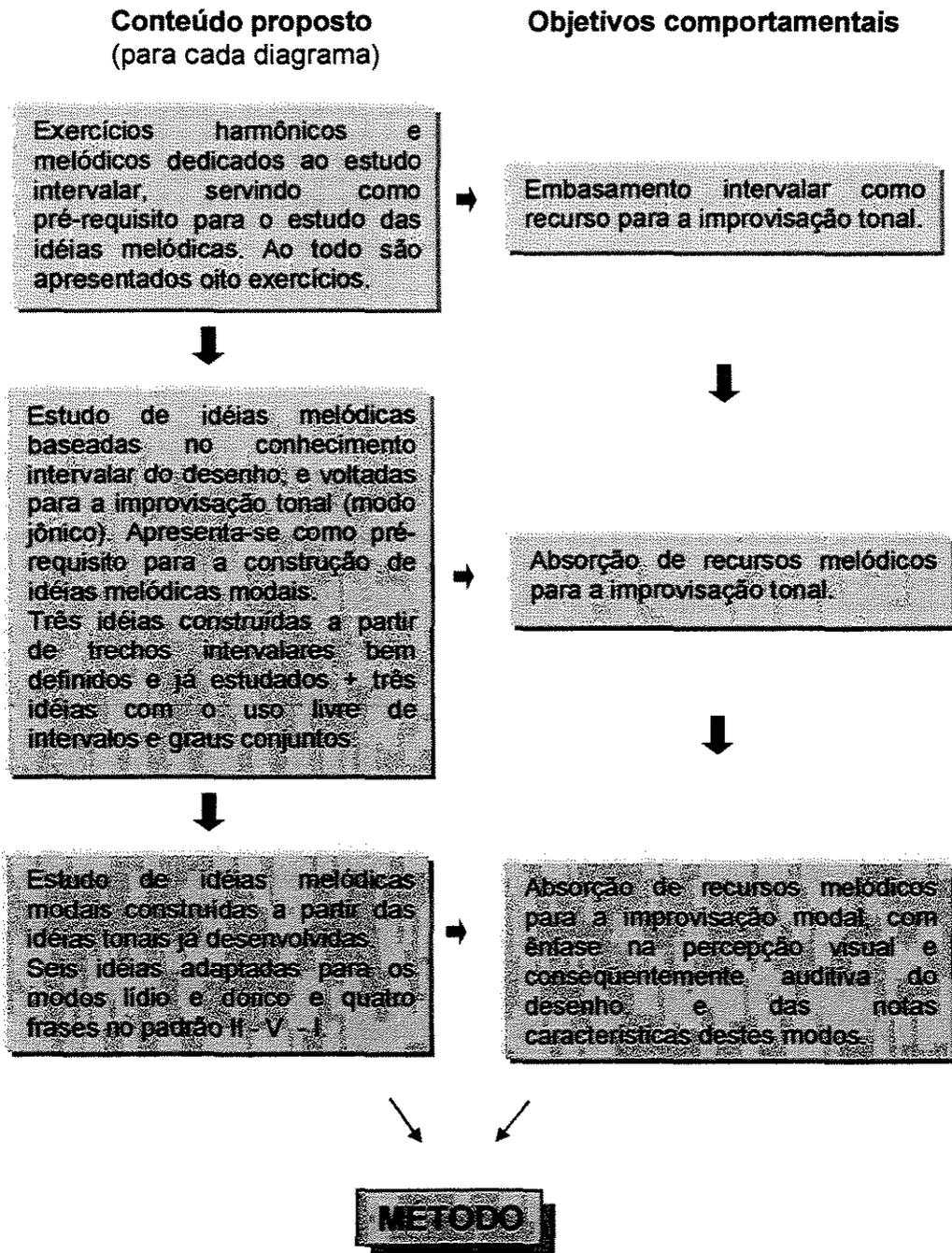


Figura 39

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Visando a testagem e aplicação do método, foram selecionados seis alunos matriculados no curso Técnico Profissionalizante de Guitarra da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do norte (UFRN), visto que, para a disponibilidade do momento, eram os únicos detentores de conhecimentos teóricos e habilidades técnicas necessárias ao fim pretendido.

Considerando a limitação do tempo destinado à aplicação completa do conteúdo do método para cada aluno selecionado, elaborou-se um sistema de divisão, no qual cada um dos seis diagramas apresentados, foi aplicado em separado para cada aluno, dentro do prazo de duas semanas. Esse procedimento fez-se necessário, tendo em vista que seria preciso, em média, de três a quatro meses de trabalho para executar todo o projeto original, e o tempo já se tornara exíguo frente ao prazo final para o término da pesquisa.

No primeiro instante, os seis diagramas foram sorteados entre os alunos, que também receberam o texto de apresentação do método com explicações generalizadas da proposta, incluindo introdução e considerações preliminares, bem como as explicações técnicas contidas no capítulo do primeiro diagrama.

Propositamente, nenhuma orientação foi transmitida nesse primeiro contato inicial, com o objetivo de conferir a eficácia e clareza dos textos e figuras da apresentação e das explicações técnicas sobre o seu conteúdo.

Após quarenta minutos – estipulados para a leitura desses textos – foi realizada uma discussão para verificar a existência de dúvidas quanto ao entendimento da proposta. Nesse ponto, os alunos compreenderam com

clareza o teor do texto introdutório e das explicações técnicas para o estudo do material.

No entanto, três alunos fizeram importante observação sobre a ilustração da página 3, que demonstra uma técnica específica para o uso dos dedos da mão esquerda na execução de cordas adjacentes. Eles apontaram que o desenho mostrava de forma deficiente a flexibilidade do dedo exigida para tal técnica ser executada, e que essa deficiência demandou grande esforço de compreensão. Observaram, por fim, que esse ponto do método deveria ser reformulado pelo pesquisador.

Após essa fase de leitura e compreensão, cada aluno iniciou um estudo individualizado para o diagrama que lhe coubera por sorteio. Nesse período de duas semanas para a aplicação do método, o pesquisador permaneceu à disposição para esclarecer dúvidas sobre a parte técnica, ou mesmo corrigir falhas encontradas nas digitações dos exercícios, idéias e frases.

Um total de três ajustes foram efetivados em função de observações dos alunos, nesse período. Um deles relacionou-se à representação diagramática do primeiro desenho da escala maior; os outros dois, disseram respeito às digitações do primeiro e quarto diagramas.

A etapa seguinte foi marcada pela realização de um encontro para a coleta de informações sobre o resultado direto dessa aplicação.

Apesar de nem todos os alunos terem concluído a aplicação integral do material, o resultado da primeira parte dos exercícios intervalares e idéias tonais do método ficou bem concretizado nos registros musicais.

Para isso foram gravados pequenos trechos, nos quais cada aluno improvisou sobre uma progressão tonal. Esse registro demonstrou ao pesquisador resultados satisfatórios em relação ao uso consciente e criativo dos intervalos na improvisação tonal.

Quando os alunos foram perguntados sobre a sua impressão acerca dos resultados musicais obtidos por força do estudo da nova proposição, foi unânime a opinião de que esta abordagem auxiliou de maneira significativa o lado criativo, oferecendo uma visão não-linear do modelo escalar dos diagramas.

O primeiro aluno, por exemplo, afirmou que: “Para se construir uma melodia, você precisa dos intervalos e não de uma escala sendo executada no sentido ascendente e descendente, portanto é possível (a partir do material) ter um senso melódico bem mais trabalhado assim como um saxofonista”. O segundo aluno reforçou essa afirmação, quando falou: “Por aqui a gente consegue massificar bem o diagrama ... O pouco que eu pratiquei deu para perceber, nesse diagrama, que eu já fiquei com a visão dos intervalos mais sólida, e melhora muito mesmo a questão da improvisação e o lado musical ... Praticando todos os exercícios, dá para ter bem mais consciência de como se movimentar dentro do desenho.”

Apesar da segunda parte, relacionada aos modos (idéias modais e frases II – V – I,) não ter sido concluída de maneira integral por todos os alunos, o que somente seria possível em um período de tempo mais extenso, foi constatada a compreensão satisfatória das metas e propósitos desse estudo.

Em sua impressão sobre a parte modal, um dos alunos demonstrou certo desconforto com a abordagem direta das idéias e frases.

Para ele, a questão modal envolve outros conhecimentos e uma visão mais restrita de pontos específicos, como a questão das notas características desses modos. Ele afirmou que a quebra repentina para o estudo modal deixou-o um tanto assustado diante da quantidade de idéias e frases, bem como da concepção diferenciada deste estudo.

É pertinente registrar que, diante da análise dos resultados dessa aplicação, e à luz das abordagens preliminares, ainda não se pode elaborar conclusões mais definitivas a respeito.

Mesmo assim, percebeu-se que o material estudado aponta para uma visão escalar mais rica e voltada para o lado criativo no desenvolvimento de idéias melódicas relativas ao estudo dos diagramas da primeira parte tonal.

Essa parte compreende o maior volume do montante de exercícios e idéias oferecidas, e representa a base fundamental para o desenvolvimento posterior das idéias e frases, envolvendo os modos lídio e dórico.

Portanto, pressupõe-se que se essa parte foi bem absorvida e mostrou um resultado positivo e satisfatório, é porque a partir de então o aluno estará capacitado para conseguir resultados positivos na próxima etapa.

A impressão de desconforto de um dos alunos sobre a abordagem direta do estudo modal em cada diagrama, apesar de refletir um pouco sua falta de embasamento teórico na compreensão dos modos, trouxe uma nova forma de conceber a aplicação do conteúdo.

Isto resultou no acréscimo de uma informação complementar ao trabalho, que enfatiza primeiro a aplicação da parte tonal de cada diagrama antes da abordagem modal.

Por fim, todas as observações feitas pelos alunos serviram para reflexão do pesquisador, que, assim, corrigiu falhas e acrescentou dados importantes para uma melhor compreensão, bem como para a definição de maneiras diferenciadas de abordar o material apresentado.

Uma observação importante é que, apesar de todo o potencial teórico-prático dessa proposição, estar voltado para o aluno, não se pode desprezar a importância da figura do professor, pois sua orientação é imprescindível e pode ser um grande diferencial nas etapas do aprendizado.

Os resultados obtidos nesse trabalho demonstraram a importância de métodos pedagógicos que privilegiem o aspecto criativo do estudo da guitarra, que, devido às suas características peculiares, tende a um desenvolvimento técnico linear dos diagramas, dificultando um pensamento melódico mais articulado.

Pode-se dizer que, mesmo sem fugir da representação diagramática é possível despertar no estudante uma visão e uma prática menos técnica e mais musical. Assim, o presente trabalho, mesmo que de forma inicial, demonstra que esse objetivo pode ser alcançado e deve ser ponto de reflexão para outras propostas pedagógicas que venham a ser desenvolvidas na área.

O empenho e os resultados obtidos, tanto no método quanto no processo de desenvolvimento da pesquisa, foram positivos, e apontam para

uma maneira diferenciada de abordagem em face do estudo diagramático da Guitarra.

Portanto, compreendendo que no Brasil a produção literária nessa área é bastante reduzida, vislumbra-se que o presente trabalho venha a contribuir de forma significativa para o ensino-aprendizado desse instrumento, lançando dentro do tema proposto, a semente de futuros desdobramentos.

6. BIBLIOGRAFIA

BACON, Tony. The Ultimate Guitar Book. London: Dorling Kindersley, 1991.

BAKER, David. Jazz Pedagogy. USA: Maher Publications, 1989.

BELL, Joel e PICKOW, Peter. Improvising – Jazz Guitar. NY USA: Amsco Publications, 1987.

BELLET, Cristian & MALSON, Lucien. Jazz. Trad. Paulo Anderson Fernandes Dias. São Paulo: Papiros, 1989. 139 p. (tradução de: *Le jazz*).

BERENDT, Joachin. O jazz do rag ao rock. Trad. Júlio Medaglia. São Paulo: Perspectiva, 1987. 403 p. (tradução de: *Das Jazzbuch – Von New Orleans bis Free Jazz*).

CALADO, Carlos. O jazz como espetáculo. São Paulo: Perspectiva, 1990.

CHARLES, C. M. Introduction to Educational Research. NY. USA: Longman, 1988.

CHEDIACK, Almir. Dicionário de acordes cifrados. Rio de Janeiro Lumiar, 1984.

CHEDIACK, Almir. Harmonia e Improvisação I. Rio de Janeiro: Lumiar, 1987.

CHEDIACK, Almir. Harmonia e Improvisação II. Rio de Janeiro: Lumiar, 1987.

CHRISTIANSEN, Mike. Complete Guitar dictionary. USA: Mel By Publications, 1992.

COLLIER, James. Jazz: a autêntica música americana. Trad. Carlos Sussekind e Teresa Rezende costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995. 323 p. (tradução de: *Jazz the american theme song*).

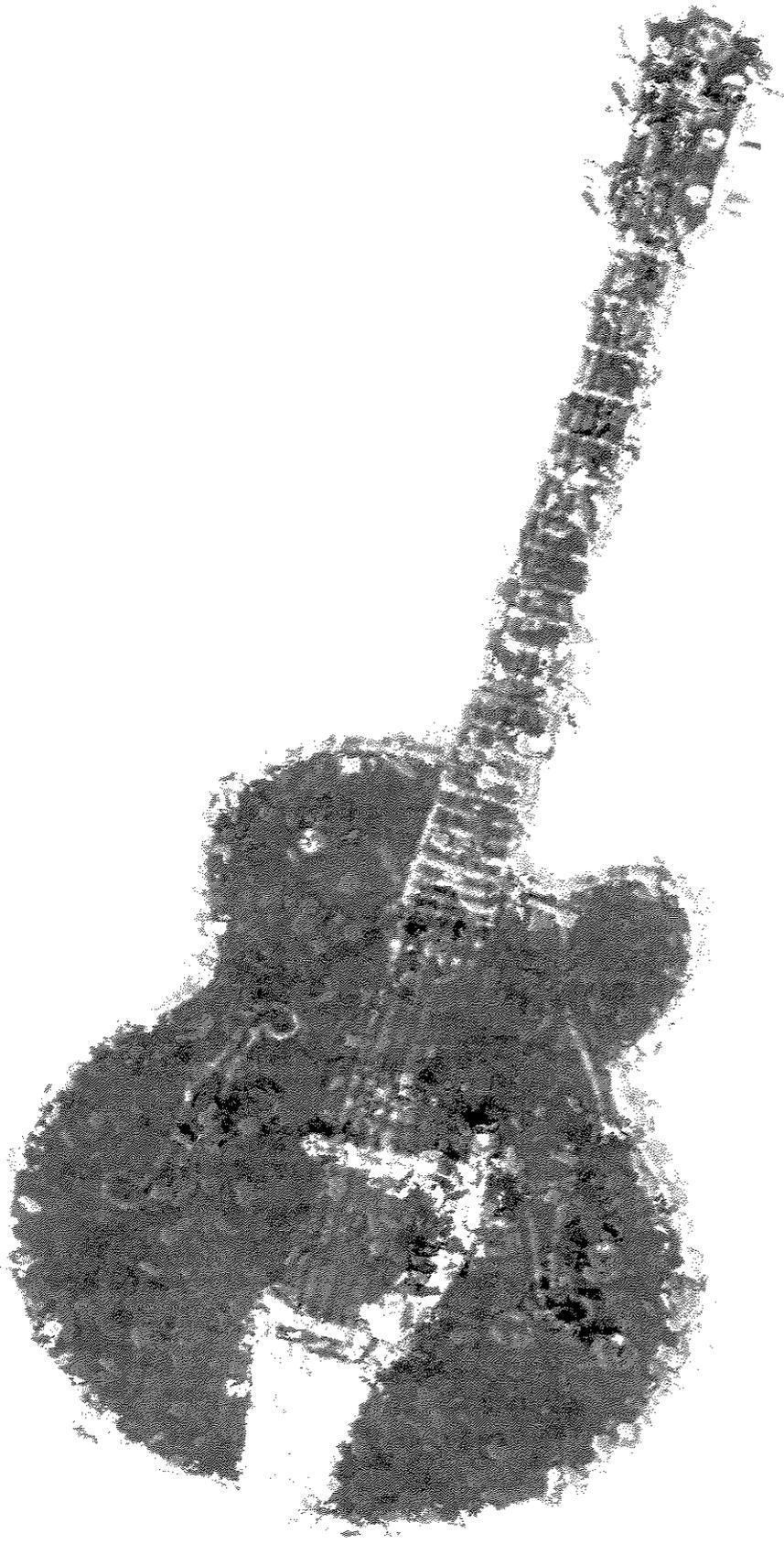
DAVID, Ron. Jazz para principiantes. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.

DENYER, Ralph. Toque – Curso completo para Guitarra e Violão. Trad. Ingrid Lena Klein e José Augusto Lemos. Rio de Janeiro: Rio Gráfica e Editora Ltda, (tradução de: *The Guitar Handbook*)

DOUSE, Cliff. Scales e Modes for Guitar. England: International Music Publications, 1991.

- FARIA, Nelson. A Arte da Improvisação. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991.
- FARIA, Nelson. Acordes, Arpejos e Escalas Para Violão e Guitarra. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.
- FRIEDMAN, Jay. Guitar Complete. USA: Dale Zdenek Publications, 1981.
- GAMBALE, Frank. Technique Book I. USA: Legato Publications, 1987.
- GAMBALE, Frank. Technique Book II. USA: Legato Publications, 1989.
- GAMBALE, Frank. Improvisation Made Easier. USA: Manhattan Music, 1997.
- G. LEAVITT, William. A Modern Method for Guitar Vol I, II, III. USA: Hall Leonard corporation, 1966.
- GREENE, Ted. Jazz, single note soloing vol I. USA: Dale Zednek Publications, 1978.
- GREENE, Ted. Jazz, single note soloing vol II. USA: Dale Zednek Publications, 1978.
- HOBBSBAUN, Eric. J. História Social do Jazz. Trad. Ângela Noronha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. 316p. (Tradução de: *The jazz scene*).
- K, Dema. Cover Guitarra. São Paulo: Jazz Music, s/data.
- ORTIS, Nestor. Estética Del Jazz. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1959.
- ROBERTS, Howard e HAGBERG, Garry. Guitar Compendium. Germany: Advance Music, 1989.
- SMITH, Dave. Method of Jazz Improvisation with Theoretical Explanation for Guitar. USA: Columbia Pictures Publications, 1986.

7. ANEXOS – (método)



Manoca Barreto

GUITARRA

Exercícios e idéias para a Improvisação tonal e modal através dos diagramas

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES	2
PRIMEIRO DIAGRAMA	5
SEGUNDO DIAGRAMA	14
TERCEIRO DIAGRAMA	21
QUARTO DIAGRAMA	28
QUINTO DIAGRAMA	35
SEXTO DIAGRAMA	42
VISÃO HORIZONTAL (escala maior – intervalos)	49
DIAGRAMAS DOS MODOS: ALTERADO E MIXO b9, b13	53
CD (faixas)	57

Introdução

As **idéias melódicas modais** constituem um ponto relevante deste método, visto que a improvisação modal é um elemento de grande utilização na música moderna improvisada. Desde a década de 50, quando Miles Davis tomou consciência do proveito que poderia tirar de sua sonoridade, a improvisação modal passou a figurar como um item quase que obrigatório no cenário jazzístico em desenvolvimento e, ainda hoje, pode ser considerado um dos aspectos marcantes da produção musical nessa área.

Este método foi desenvolvido no objetivo de contribuir com o ensino da Guitarra, no que tange ao estudo diagramático da escala maior natural e dos modos lídio e dórico, respectivamente. Esta escolha remete às particularidades da estrutura intervalar de tais modos, que não contêm notas evitadas e que se mostram como uma excelente opção para acordes não dominantes e menores.

Considerando sua inserção na música improvisada tonal e modal e o trabalho constante com intervalos, é necessário que o estudante interessado no método já possua conhecimentos básicos sobre escalas e modos, bem como uma boa habilidade técnica de execução referente ao uso da mão esquerda e da palheta (mão direita).

O conteúdo do método sugere uma complementação ao estudo tradicionalmente técnico dos diagramas (representação diagramática do braço da guitarra ou violão), oferecendo a prática de vários exercícios e idéias melódicas, associadas ao desenho (dígitações contidas nos diagramas) de cada modo ou escala.

Portanto, a maneira de visualizar (mapear) o desenho da escala maior, vai assumir uma dimensão mais aberta, em função da improvisação, pois o **estudo de padrões intervalares** em cada um desses desenhos, fornecerá subsídios melódicos que, além de fundamentar a prática de melodias tonais, enriquecerá seu repertório de forma significativa em face do processo criativo inerente à música improvisada.

Após este estudo, é possível seguir praticando as **idéias melódicas tonais**, que nada mais são do que um exemplo musical da combinação dos referidos intervalos, formando melodias que demonstram uma forma diversificada de articulações entre as notas da escala maior. A partir daí, tais idéias serão adaptadas para os modos lídio e dórico, com o acréscimo de suas notas características, o que será chamado de **idéias melódicas modais**. Para isto, está inserido um único diagrama com um desenho que abrange os dois modos simultaneamente, o que será demonstrado mais detalhadamente na exposição do capítulo inicial, referente ao primeiro diagrama modal.

Em reforço ao estudo dos modos temos, ao final dos exercícios e idéias melódicas de cada diagrama, a proposição de quatro **frases** aplicadas ao encadeamento harmônico II – V – I maior e menor. Esse item, como já foi afirmado, reforça a prática da improvisação modal, ao produzir uma sonoridade lídia e dórica nas resoluções maiores e menores, além de inserir, mesmo que

de forma elementar, os modos alterado e mixo b9, b13 para os acordes dominantes que preparam tais resoluções.

Considerações preliminares

A partir do material estudado, é possível criar suas próprias idéias, ou adaptar notas e até mesmo alterar a idéia estudada ritmicamente, dependendo do estilo musical que se está tocando. Deste modo, procure não executar as idéias somente da mesma forma em que são apresentadas, mas trabalhar o quanto possível com a criatividade, tentando imprimir um traço pessoal à sua prática e, portanto, desenvolvendo um estilo diferenciado na construção de melodias.

Mesmo assim, se o conteúdo for estudado de forma linear, é certo que muitos fragmentos ficarão gravados no inconsciente e emergirão de forma natural e espontânea, junto a outras informações que já fazem parte do seu repertório. Então, de alguma maneira, é conveniente seguir um cronograma de estudo elegendo supostos desenhos e idéias preferidas pois, quando menos esperar, uma nova maneira de combinar as notas no diagrama poderá fazer parte de seu repertório e você estará tocando uma escala ou modo sem soar de maneira linear, mas de forma criativa e bem articulada.

Não é recomendado trabalhar este conteúdo isoladamente por um longo período, pois diante da extensão do material apresentado, existem outros importantes a serem desenvolvidos, e o melhor profissional é aquele que sabe transitar bem em áreas diversas, demonstrando versatilidade.

Há também, a possibilidade de estudar primeiro a parte tonal de cada diagrama, com seus exercícios e idéias, deixando para uma segunda etapa os tópicos relacionados aos modos. Essa maneira de organização na abordagem do conteúdo pode ser bastante útil, principalmente quando aplicado em programas de cursos, nos quais geralmente a improvisação tonal encontra-se em módulos ou níveis anteriores à improvisação modal.

O tom de Ré maior foi escolhido para todos os diagramas e exercícios, por proporcionar uma disposição central e simétrica dos desenhos em suas respectivas regiões, como mostra a ilustração abaixo.





Nos exercícios, idéias e frases, as notas localizadas em cordas adjacentes e tocadas pelo mesmo dedo devem ser executadas da seguinte maneira:

direção ascendente

direção descendente

A nota **Fá#** é tocada com a ponta do dedo na 6ª corda que, em seguida, é levemente desdobrado atingindo a nota **Si** na 5ª corda.

A nota **Mi** é tocada com a palma da parte superior da falange do dedo na 4ª corda que, em seguida, é levemente desdobrado para atingir a nota **Si** na 5ª corda.

Um CD de apoio ao estudo das idéias acompanha o método. Nele se encontram gravadas algumas bases harmônicas para a prática dos exercícios intervalares e das idéias melódicas, bem como o registro das frases e uma seqüência de encadeamentos II – V – I, para possibilitar a prática individual.

Todas as informações sobre as faixas do CD estão inseridas no último capítulo. Portanto, antes de praticar, reconheça o seu conteúdo, a fim de melhor situar sua prática.

Mesmo com o oferecimento da indicação das digitações e palhetadas para a execução do conteúdo, é permitida a inversão ou alteração deles, visto que existem outras possibilidades que podem satisfazer o gosto pessoal. Entretanto, todas as indicações aqui apontadas foram elaboradas para facilitar e tornar melhor sua execução.

É necessário, após cada dois diagramas estudados a busca da visão horizontal na prática da improvisação, por meio da união de seus exercícios e idéias melódicas na extensão do braço do instrumento.

Para isso, após todos os exercícios, idéias e frases, o método oferece diagramas contendo as junções dos desenhos na escala maior e a visualização horizontal dos intervalos.

No caso da escala maior, não tente unir seus desenhos somente com os exercícios e idéias, mas procure também usar suas junções em função dos modos lídio e dórico, já que podem ser associados aos mesmos desenhos dessa escala.

Tente da mesma maneira, improvisar em alguma base harmônica tonal do CD, de forma livre e horizontal, procurando imaginar, assim, um mapa de junções desses desenhos. Isso com certeza proporcionará mais fluência e complementará seu conhecimento das notas no braço do instrumento.

Na verdade, os diagramas constituem um meio de sistematizar de maneira organizada o estudo do instrumento. Todavia, não é aconselhável ficar tão dependente de sua representação vertical, e sempre tentar também desenvolver o lado horizontal com os modos e intervalos estudados.

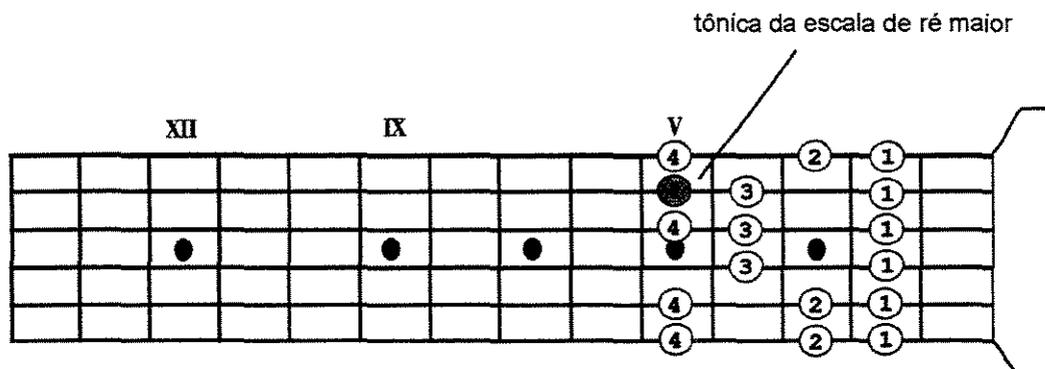
É conveniente lembrar que o principal objetivo deste método é oferecer subsídios melódicos que exemplifiquem e demonstrem o uso criativo dos modos dentro dos diagramas para, assim, estimular o instrumentista a buscar de maneira consciente e criativa seus próprios argumentos para a improvisação.

Já que o método segue o mesmo padrão de exercícios e idéias para todos os diagramas, as orientações e explicações técnicas direcionadas para a prática estão contidas na exposição do primeiro diagrama.

Por fim, espero estar contribuindo de forma efetiva para o estudo da guitarra, e que este trabalho sirva de exemplo para outras pessoas interessadas em organizar suas idéias em prol do ensino deste instrumento.

1º DIAGRAMA

[modo maior]



O diagrama acima representa o desenho da escala de Ré maior, com suas respectivas digitações (dedos da mão esquerda – ver pág. 6). É recomendável, antes de abordar os exercícios intervalares que se seguem, executar por várias vezes o desenho em graus conjuntos, partindo de sua tônica e percorrendo todas as suas notas. Isso ajudará em sua fixação e dará maior conforto e firmeza em relação aos passos que se seguem.



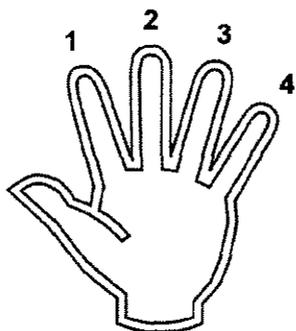
Apresentação, no pentagrama, das notas da escala de Ré maior mostradas no desenho acima.

- EXERCÍCIOS COM PADRÕES INTERVALARES

Estes exercícios vão oferecer o mapeamento dos intervalos dentro do desenho, o que pode ser uma ferramenta importante para o improvisador, levando-o a uma prática mais consciente no estudo e na criação de idéias, e oferecendo uma grande quantidade de recursos melódicos a serem aplicados.

Procure praticar de forma lenta, tanto os exercícios quanto as idéias e frases e, gradativamente, tente um andamento mais rápido, porém sem excessos, pois o objetivo não é a velocidade e sim a habilidade de combinar as notas em boas idéias durante a improvisação. O CD de apoio contém bases harmônicas em tonalidades e andamentos variados e pode servir como referencial neste caso.

Os números ao lado ou abaixo das notas acompanharão todos os exercícios e idéias, estando a representar os dedos da mão esquerda responsáveis pela digitação do exercício. Em alguns casos, pode aparecer mais de uma opção para uma nota ou um trecho. Então, cabe escolher a opção que se adaptar melhor a você.



palma da mão esquerda

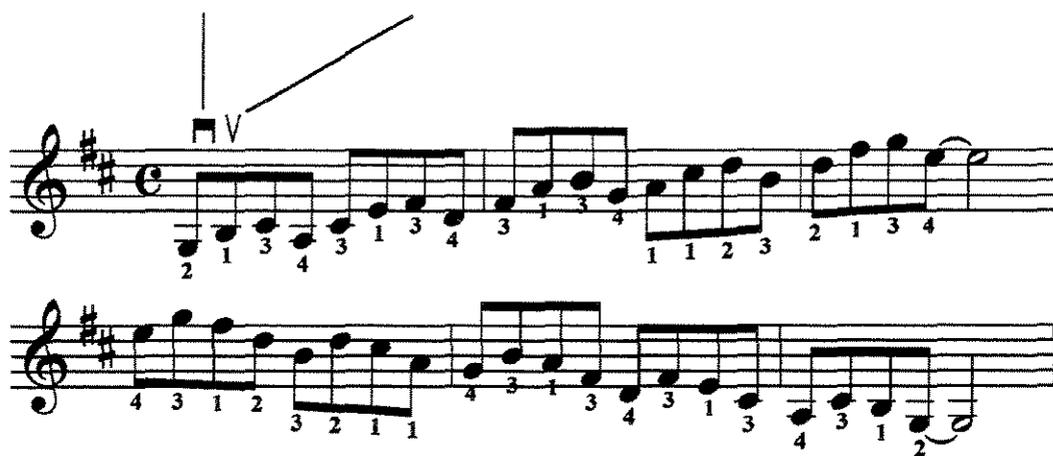
Terças harmônicas



Nos exercícios melódicos, será usada uma simbologia básica para determinar a direção descendente e ascendente da palheta.

Terças melódicas

direção descendente direção ascendente



- IDÉIAS MELÓDICAS TONAIS

As três primeiras idéias são construídas com o uso direto e bem definido dos intervalos combinados entre si, enquanto que as demais seguem um padrão mais livre, entre graus conjuntos e intervalos. Podem ser aplicadas nas bases tonais do CD ou em função dos acordes: [maiores] => D, D7M, D6, D(add9), D7M,6, D7M(9), D6(9) / [menores] => Bm, Bm(9), Bm(11), Bm7, Bm7(9), Bm7(11), Bm7(9,11).

3as 4as 5as

6as 4as

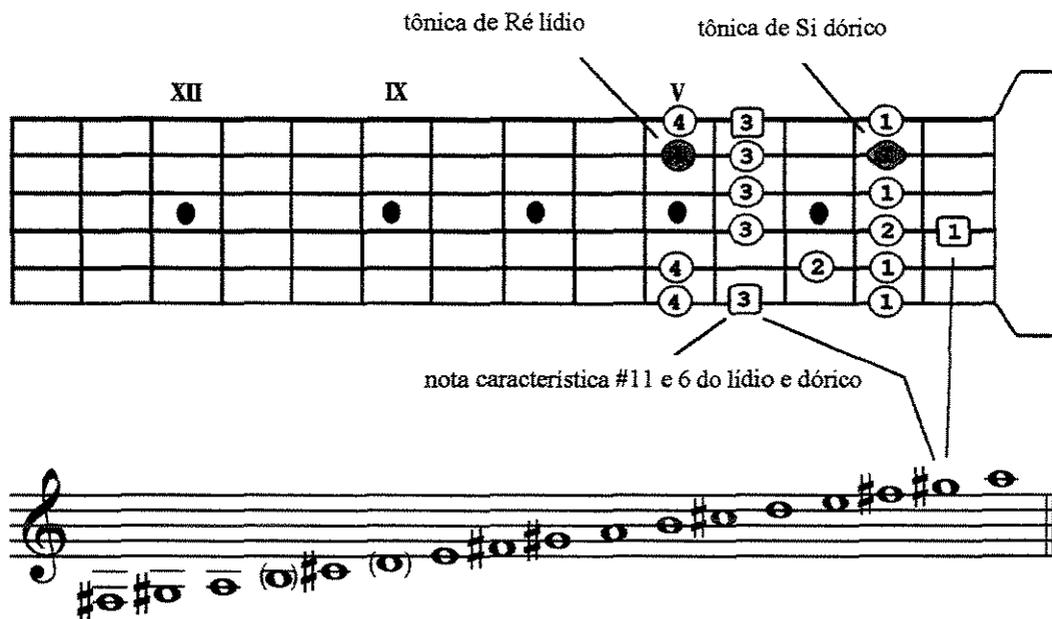
5as 6as 3as / 4as

3as

3



[modo lídio / dórico]

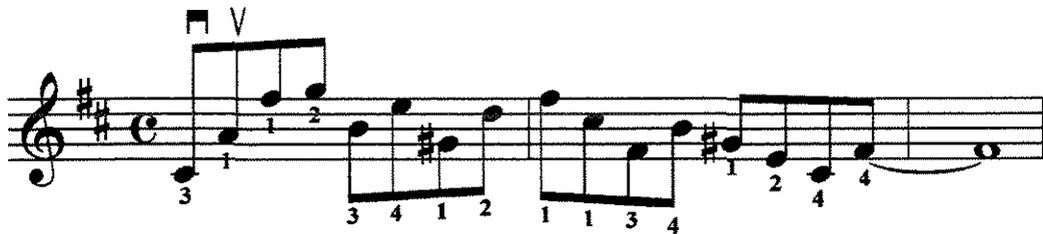


melódica modal, é fundamental associar a tônica mais grave do modo (marcada por uma figura mais escura no diagrama) em relação à localização de sua nota característica, no caso #11 para o lídio e 6 para o dórico. Isto resultará em uma maior facilidade para alterar a sonoridade de alguns acordes na abordagem direta desta nota característica, permitindo também que o próprio desenho do modo seja mais facilmente gravado em sua memória.

Aproveite também a oportunidade, para tentar memorizar auditivamente o som da nota característica, pois ela definirá a sonoridade do modo.

As idéias modais apresentadas a seguir, podem ser aplicadas em todos os acordes indicados para as idéias tonais, principalmente se vierem acompanhados das notas características dos modos apresentados: Acordes maiores (#11) => Ex: D7M(#11) ou D6(#11), e menores (6) => Ex: Bm(6) ou Bm(6,9)

- IDÉIAS MELÓDICAS MODAIS



- FRASES: [II – V – I] maior

Mesmo utilizando para os dominantes os modos: alterado (resolução maior) e mixo b9 , b13 (resolução menor), sem o estudo prévio de seus desenhos, este item visa, de forma preliminar, a iniciá-lo na prática do fraseado jazzístico do encadeamento II – V - I, alterando a resolução maior para lídia e a resolução menor para dórica.

O CD de apoio oferece algumas opções para esta prática.

Observe que, nas quatro frases apresentadas em cada diagrama, teremos sempre, para os dois tipos de resolução, o emprego de uma idéia modal estudada anteriormente.

Em7 A7

D7M

sexta idéia modal

FRASES: [II - V - I] menor

Modo mixo b9 , b13

C#m7(b5) F#7

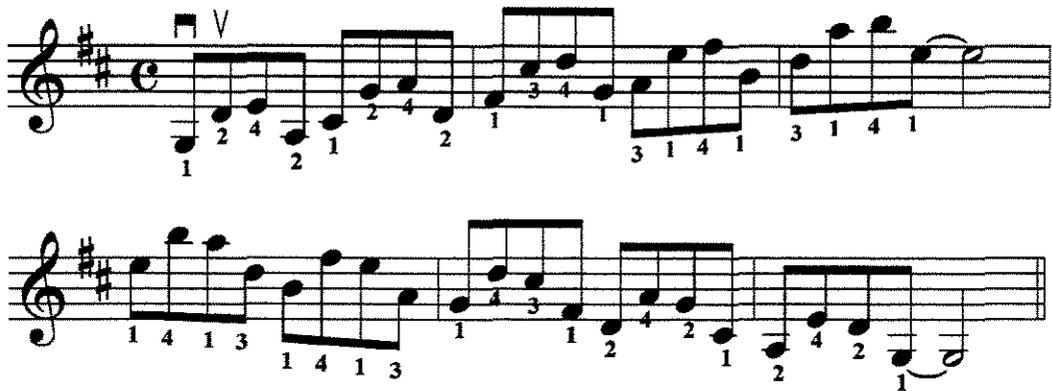
Bm7

resolução dórica

C#m7(b5) F#7

Bm7

Quintas melódicas



Two staves of musical notation in treble clef, key of D major (two sharps), and 3/4 time. The first staff begins with a 'V' time signature. The music consists of eighth-note patterns with various fingering numbers (1, 2, 3, 4) written below the notes. The second staff continues the melodic exercise with similar fingering.

Sextas harmônicas



A single staff of musical notation in treble clef, key of D major, and 3/4 time. The music features sixteenth-note patterns with fingering numbers (1, 2, 3, 4) written below the notes.

Sextas melódicas



Two staves of musical notation in treble clef, key of D major, and 3/4 time. The first staff begins with a 'V' time signature. The music consists of eighth-note patterns with various fingering numbers (1, 2, 3, 4) written below the notes. The second staff continues the melodic exercise with similar fingering.

- IDÉIAS MELÓDICAS TONAIS

- FRASES: [II - V - I] maior

Em7 A7 D7M

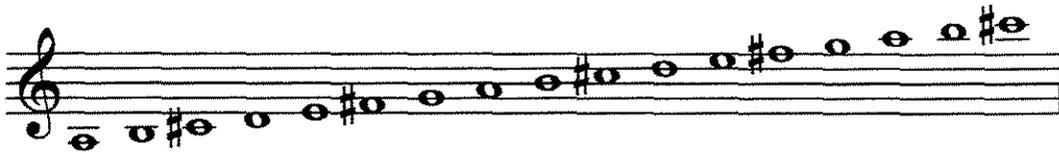
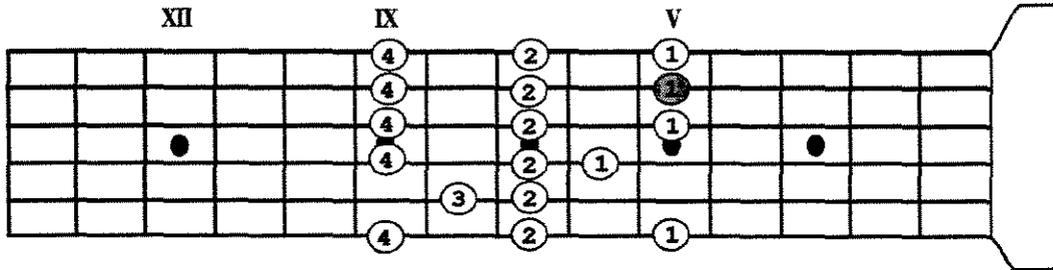
FRASES: [II - V - I] menor

C#m7(b5) F#7 Bm7

C#m7(b5) F#7 Bm7

3º DIAGRAMA

[modo maior]



- EXERCÍCIOS COM PADRÕES INTERVALARES

Terças harmônicas



Quartas harmônicas

Two staves of musical notation in treble clef, key of D major (two sharps), and common time. The first staff contains a sequence of chords with fingerings: 1-2-4-1, 2-4-1-2, 2-4-1-3, 3-1-2-1, 4-3-1-3, 4-3-1-3, 1-2-3-1, 4-3-1-3, 4-3-1-3. The second staff shows the same sequence of chords without fingerings.

Quartas melódicas

Three staves of musical notation in treble clef, key of D major, and common time. The first staff starts with a 'V' marking and contains a sequence of chords with fingerings: 1-1-4-3, 2-3-4, 4-1-1, 3-2-4, 1-2-4-3, 3-4-1-3, 4-4-3, 1-2-4-3. The second and third staves show the same sequence of chords without fingerings.

Quintas harmônicas

One staff of musical notation in treble clef, key of D major, and common time. It contains a sequence of chords with fingerings: 2-4-1-2, 1-2-4-1, 2-4-1-2, 3-1-2-1, 4-3-1-3, 4-3-1-3, 1-2-3-1, 4-3-1-3, 4-3-1-3.

Quintas melódicas

Two staves of musical notation in treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and common time (C). The first staff begins with a 'V' marking above the first measure. The music consists of eighth and sixteenth notes with various fingering numbers (1, 2, 3, 4) written below the notes. The second staff continues the melodic line with similar note values and fingerings.

Sextas harmônicas

Two staves of musical notation in treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and common time (C). The music features chords and intervals with fingering numbers (1, 2, 3, 4) written below the notes. The first staff shows a sequence of chords and intervals, while the second staff continues with similar harmonic structures.

Sextas melódicas

Two staves of musical notation in treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and common time (C). The first staff begins with a 'V' marking above the first measure. The music consists of eighth and sixteenth notes with various fingering numbers (1, 2, 3, 4) written below the notes. The second staff continues the melodic line with similar note values and fingerings.

- IDÉIAS MELÓDICAS TONAIS

5as
4as

Corda 2

4as
6as

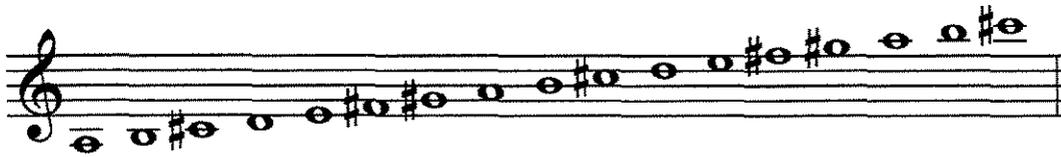
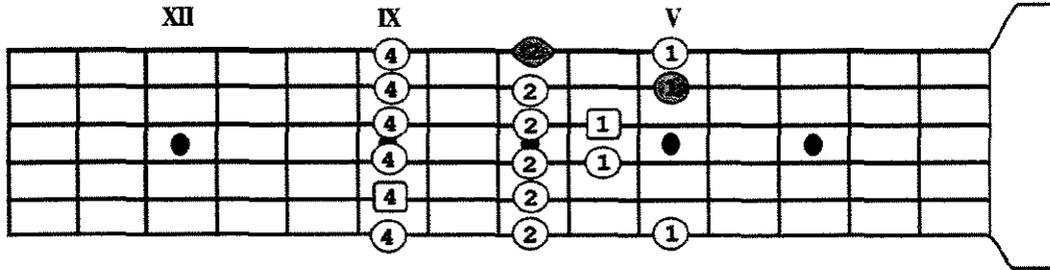
4as
5as
3as

2as
4as

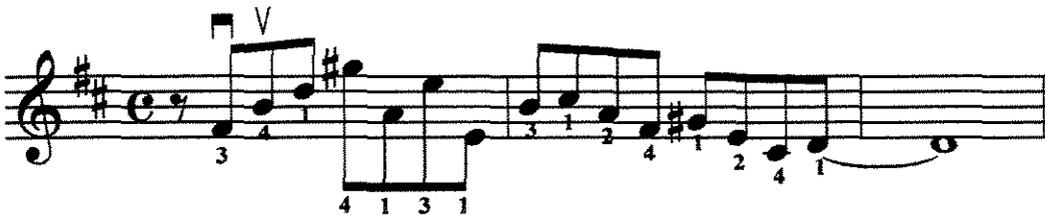
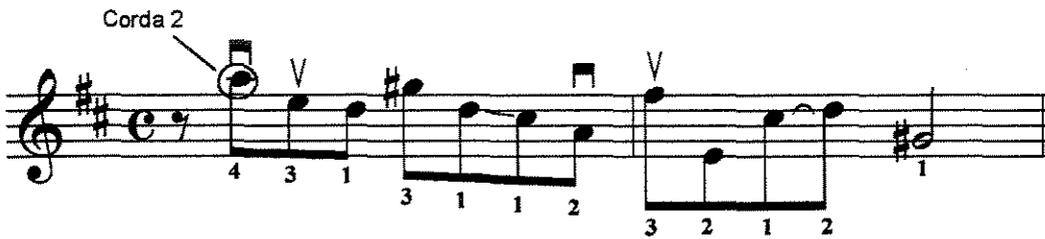
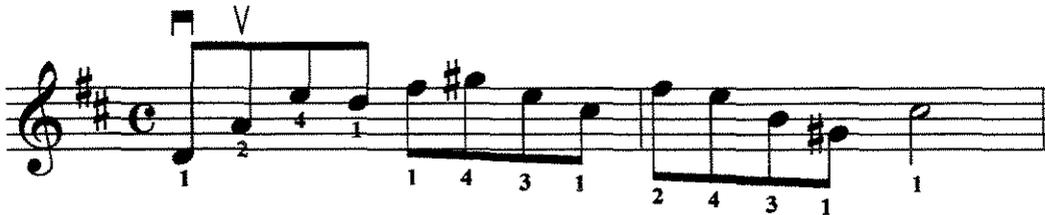
4as
3as

2as
3as

[modo lídio / dórico]



- IDÉIAS MELÓDICAS MODAIS



- FRASES: [II - V - I] maior

Em7 A7

D7M

- FRASES: [II - V - I] menor

C#m7(b5) F#7

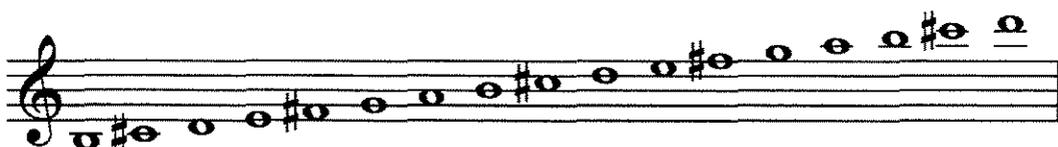
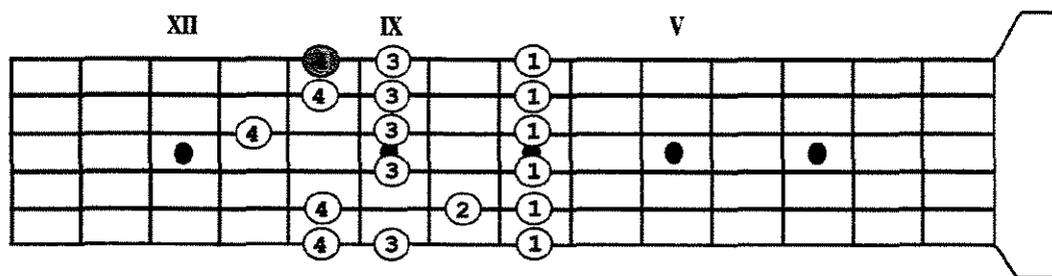
Bm7

C#m7(b5) F#7

Bm7

4º DIAGRAMA

[modo maior]



- EXERCÍCIOS COM PADRÕES INTERVALARES

Terças harmônicas



Terças melódicas



Quintas melódicas

Two staves of musical notation in treble clef, key of D major (two sharps), and common time. The first staff begins with a 'V' marking. The music consists of eighth and sixteenth notes with various fingering numbers (1-4) written below. The second staff continues the melodic line with similar fingering.

Sextas harmónicas

A single staff of musical notation in treble clef, key of D major, and common time. It features a series of sixteenth-note chords with fingering numbers (1-4) written above the notes.

Sextas melódicas

Two staves of musical notation in treble clef, key of D major, and common time. The first staff begins with a 'V' marking. The music consists of eighth and sixteenth notes with various fingering numbers (1-4) written below. The second staff continues the melodic line with similar fingering.

- IDÉIAS MELÓDICAS TONAIIS

5as
V
3as
4as

3as
V
6as

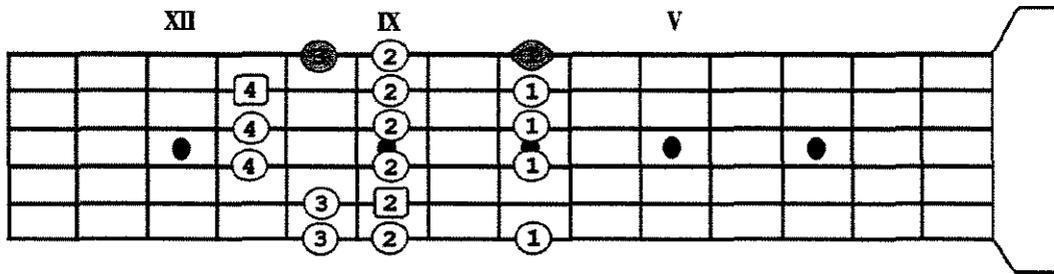
4as
V
5as

V

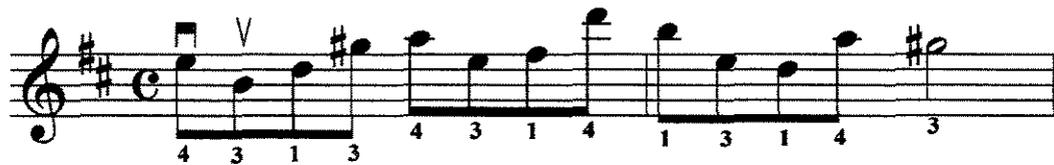
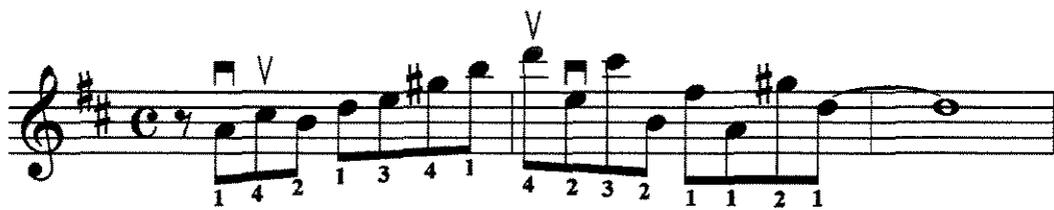
V

V
corda 3

[modo lídio / dórico]



- IDÉIAS MELÓDICAS MODAIS



- FRASES: [II - V - I] maior

Em7 A7

D7M

- FRASES: [II - V - I] menor

C#m7(b5) F#7

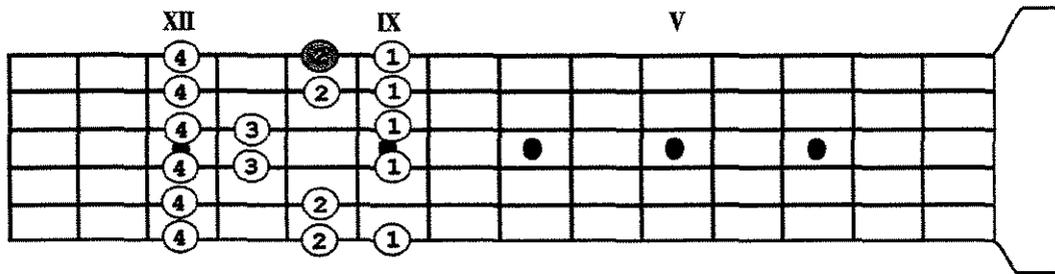
Bm7

C#m7(b5) F#7

Bm7

5º DIAGRAMA

[modo maior]



- EXERCÍCIOS COM PADRÕES INTERVALARES

Terças harmônicas



Terças melódicas



Quintas melódicas

Two staves of musical notation in treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and common time (C). The first staff begins with a 'V' marking above the first measure. The music consists of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated by numbers 1-4. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns and fingerings.

Sextas harmônicas

A single staff of musical notation in treble clef, key signature of two sharps, and common time. It features sixteenth-note chords with fingerings 1-4 and 2-3 indicated. The notation includes beams connecting the notes of the chords.

Sextas melódicas

Two staves of musical notation in treble clef, key signature of two sharps, and common time. The first staff starts with a 'V' marking. The music features eighth and sixteenth notes with fingerings 1-4. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns and fingerings.

- IDÉIAS MELÓDICAS TONAIS

3as 5as

4as 3as

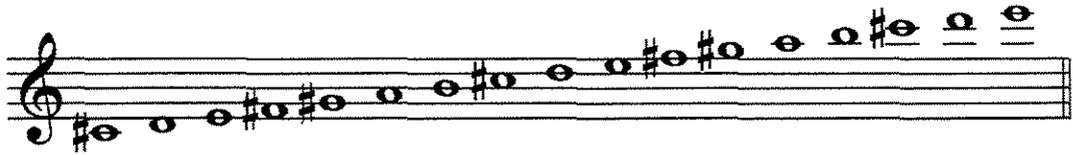
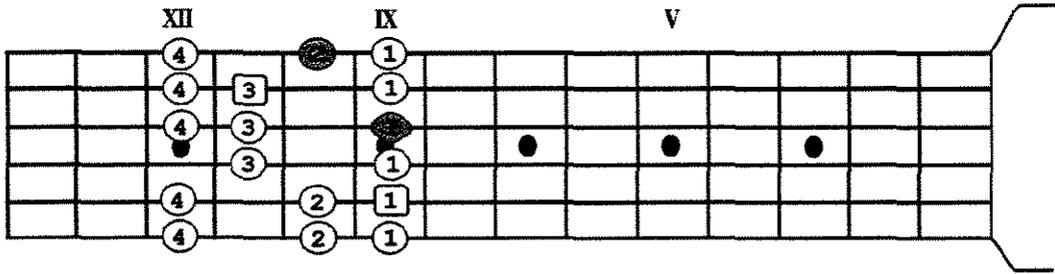
5as 3as 6as

4 1 3 4 1 2 4 4

2 1 4 3 1 3 4 2 1 4 2 1 3 2

3 4 3 2 1 4 2 1 3 4 1 3 1 4

[modo lídio / dórico]



- IDÉIAS MELÓDICAS MODAIS

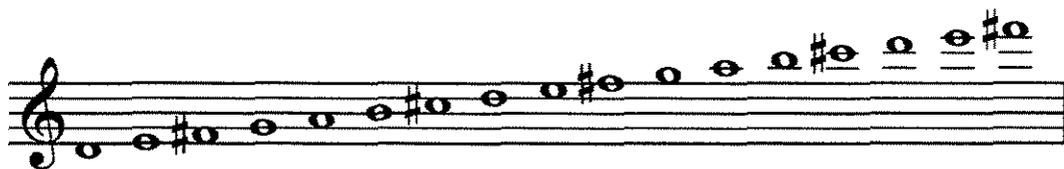
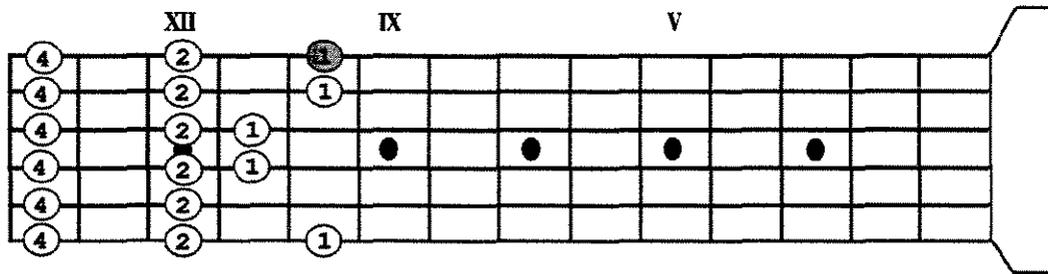


- FRASES: [II - V - I] maior

- FRASES: [II - V - I] menor

6° DIAGRAMA

[modo maior]



- EXERCÍCIOS COM PADRÕES INTERVALARES

Terças harmônicas



Terças melódicas



Quartas harmônicas

Two staves of musical notation in treble clef, key of D major (two sharps), and common time. The first staff contains a sequence of chords with fingerings: 1 2 4 1, 2 4 1, 3 4 1, 2 4 1, 4 2 3 1, 4 2 3 1, 1 3 4, 1 3 4. The second staff contains a sequence of chords with fingerings: 1 2 4 1, 2 4 1, 3 4 1, 2 4 1, 4 2 3 1, 4 2 3 1, 1 3 4, 1 3 4.

Quartas melódicas

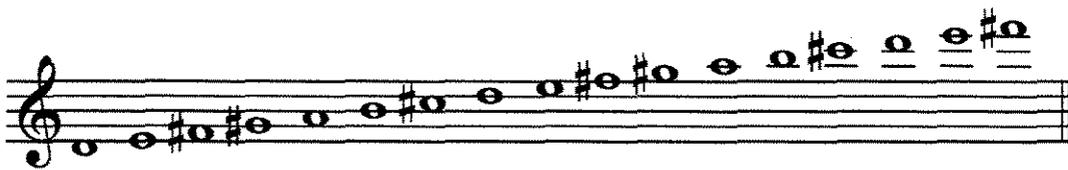
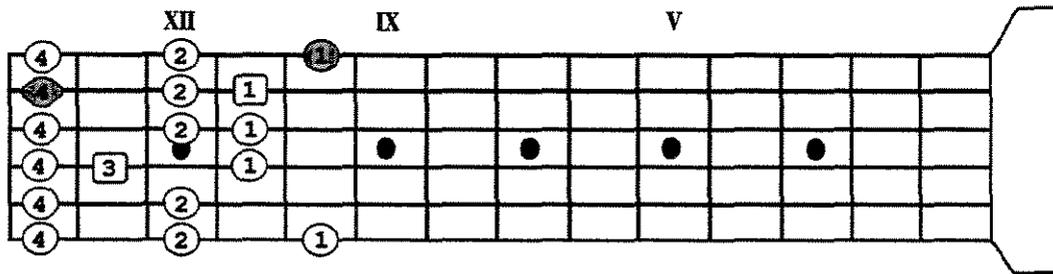
Three staves of musical notation in treble clef, key of D major, and common time. The first staff starts with a 'V' marking and contains a sequence of notes with fingerings: 1 1 2 2 4 4 2 1, 3 4 4 3 1 1 2 1 2. The second staff contains a sequence of notes with fingerings: 3 4 2 1 1 3 1 1, 3 4, 3 4 1 1 1 3 2 1. The third staff contains a sequence of notes with fingerings: 3 4 2 1 2 1 1 4 3, 3 4 2 1, 4 4 2 2 1 1.

Quintas harmônicas

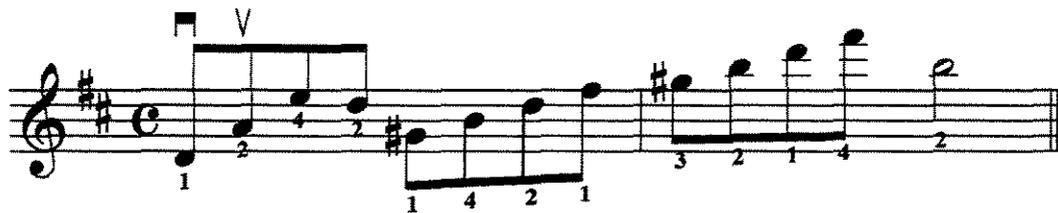
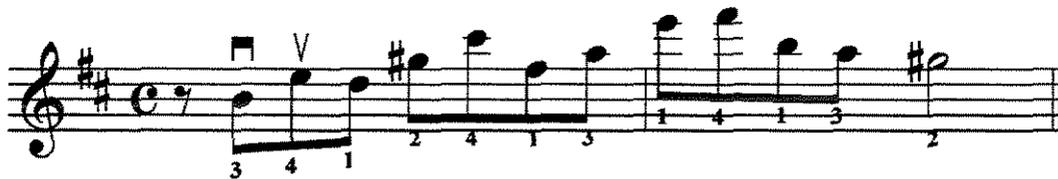
One staff of musical notation in treble clef, key of D major, and common time. It contains a sequence of chords with fingerings: 1 1 2 2, 2 4 1 1, 2 4 1 1, 4 2 3 1, 4 2 3 1, 1 3 4, 1 3 4.

- IDÉIAS MELÓDICAS TONAIS

[modo lídio / dórico]



- IDÉIAS MELÓDICAS MODAIS



- FRASES: [II - V - I] maior

Em7 A7 D7M

- FRASES: [II - V - I] menor

C#m7(b5) F#7 Bm7

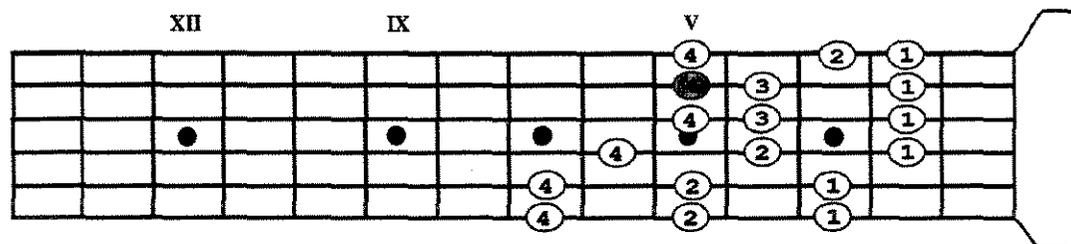
C#m7(b5) F#7 Bm7

Diagramas mostrando as junções nos desenhos de Ré maior.

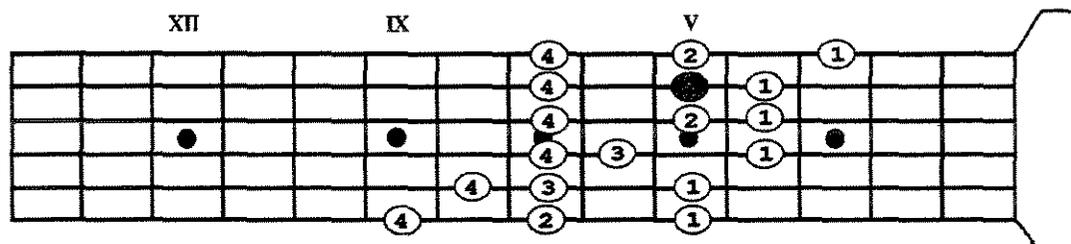
Esses diagramas vão auxiliar no estudo da visão horizontal da escala possibilitando uma maior fluência e demonstrando a passagem de um desenho para outro. Isto definirá uma nova perspectiva nas combinações melódicas da improvisação. Veja que o 1º diagrama mostra o desenho 1 + o desenho 2 e assim sucessivamente.

É possível praticá-los em função dos modos lídio e dórico. Para isso, considere os desenhos partindo da tônica de Sol, para o lídio, e da tônica de Mi, para o dórico. Isso porque os modos de Sol lídio e Mi dórico estão inseridos dentro da escala maior, diferindo apenas na sequência de sua disposição intervalar. Lembre que é sempre bom localizar a nota característica dos modos. Nesse sentido, tome como referência os diagramas modais já apresentados anteriormente.

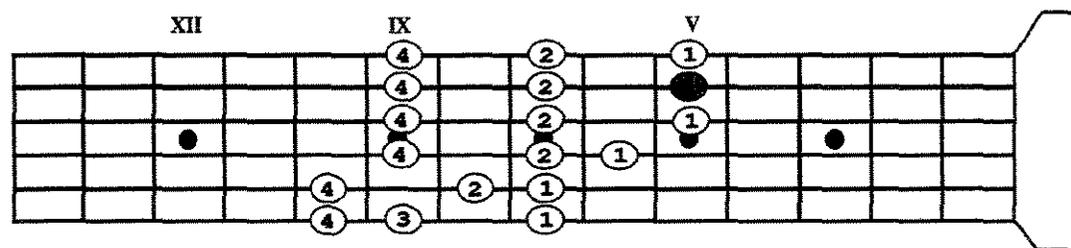
1 / 2



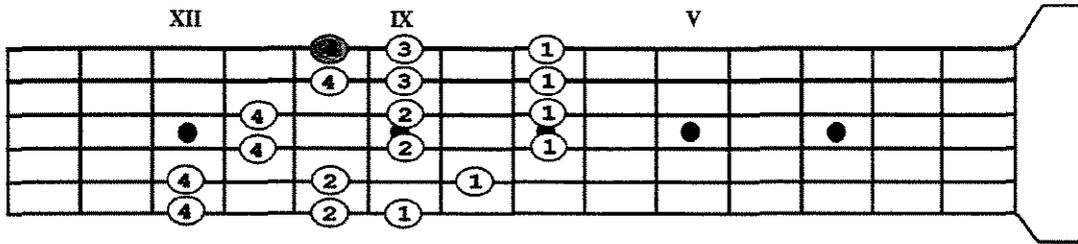
2 / 3



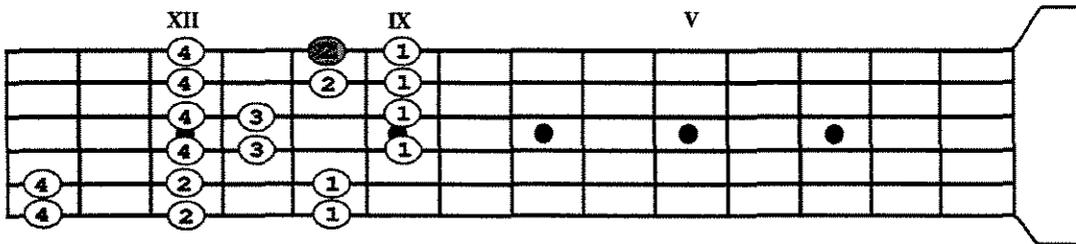
3 / 4



4/5

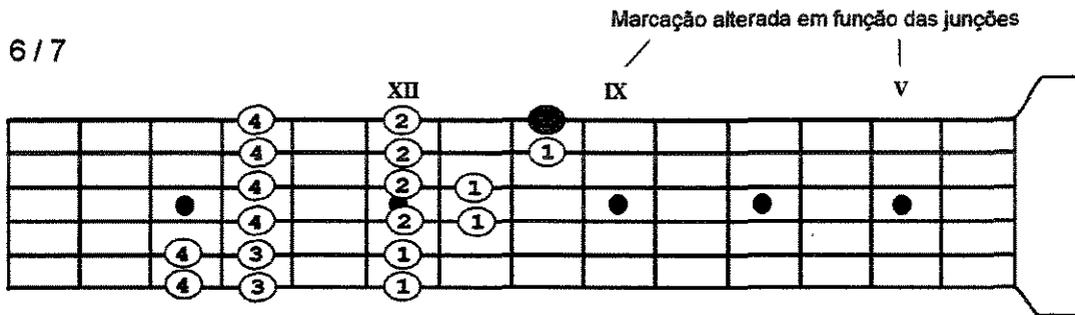


5/6

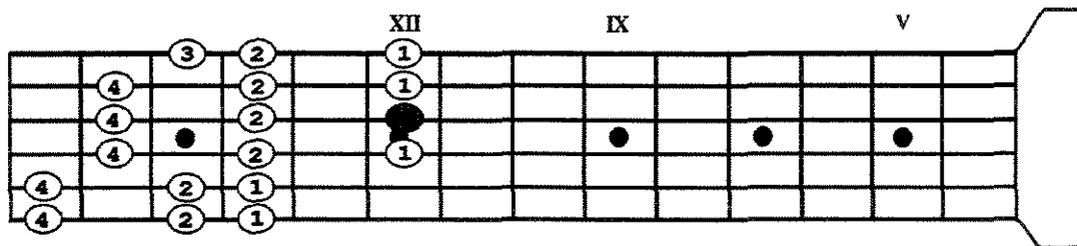


O sétimo desenho apesar de não ter sido apresentado nos estudos anteriores, funciona como uma região intermediária que liga o desenho 6 ao 1, podendo também ser visualizado como uma opção independente na criação melódica.

6/7



7/1



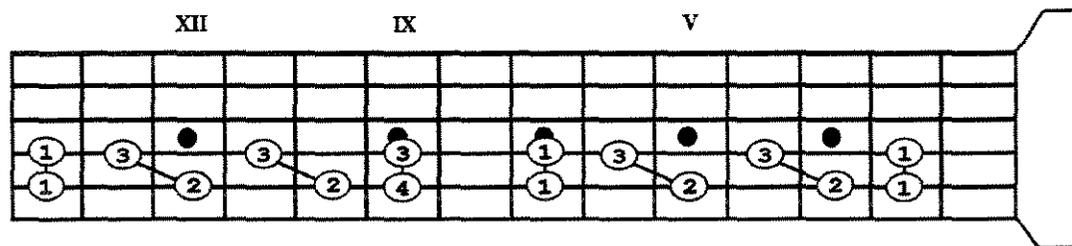
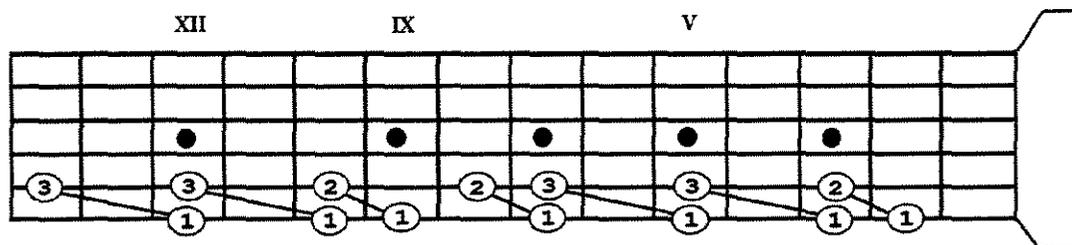
Diagramas para a prática horizontal dos intervalos.

O conhecimento intervalar adquirido nos estudos anteriores pode ser bem complementado com a visão horizontal destes intervalos. Procure, então, visualizá-los também desta forma para, assim, enriquecer seu estudo, de maneira significativa.

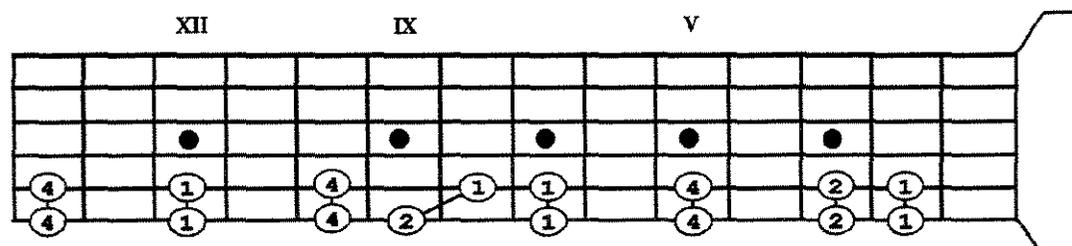
Os intervalos serão apresentados somente nas cordas mais agudas da guitarra pois, na prática horizontal soam melhor nesta região.

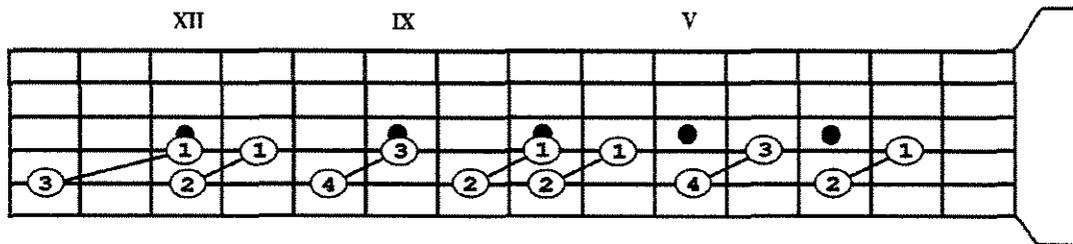
Os diagramas estão representados de acordo com o desenho da escala de Ré maior.

Terças

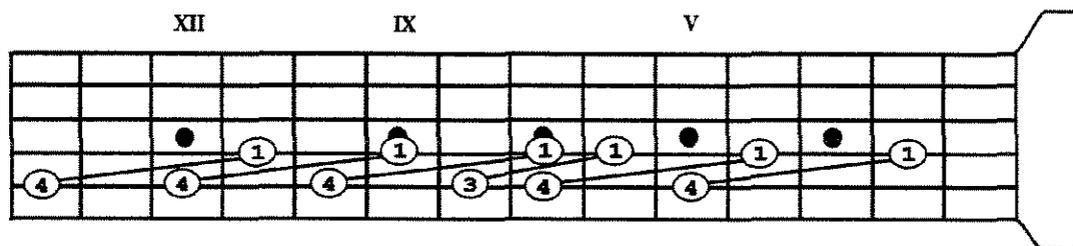
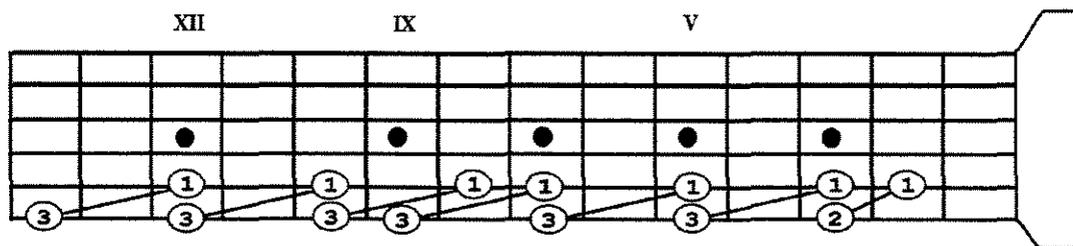


Quartas

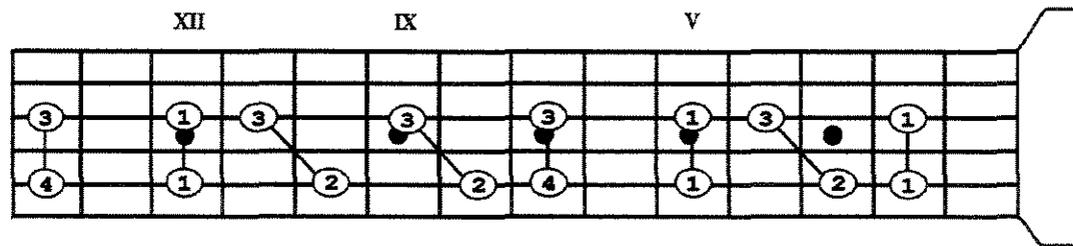
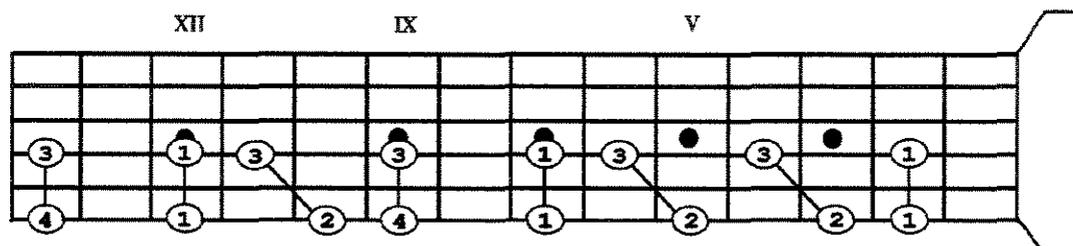




Quintas



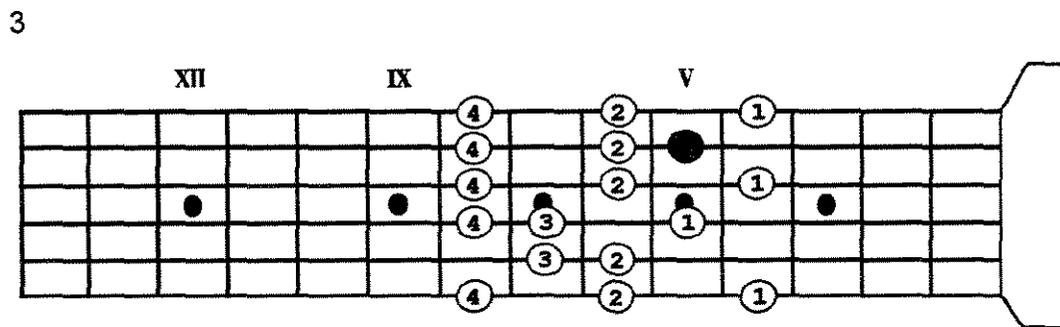
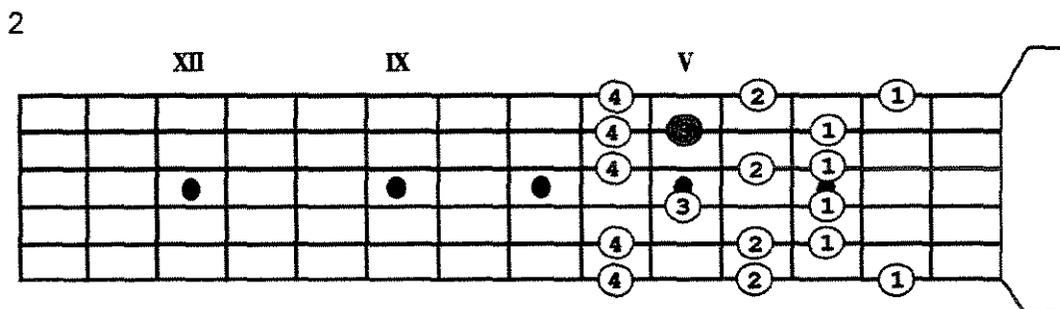
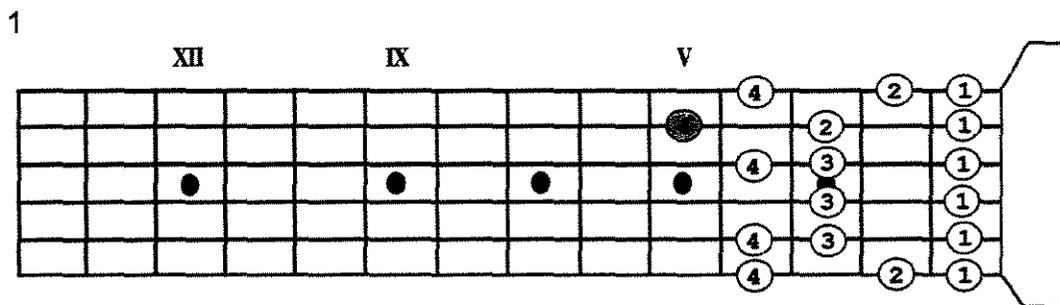
Sextas



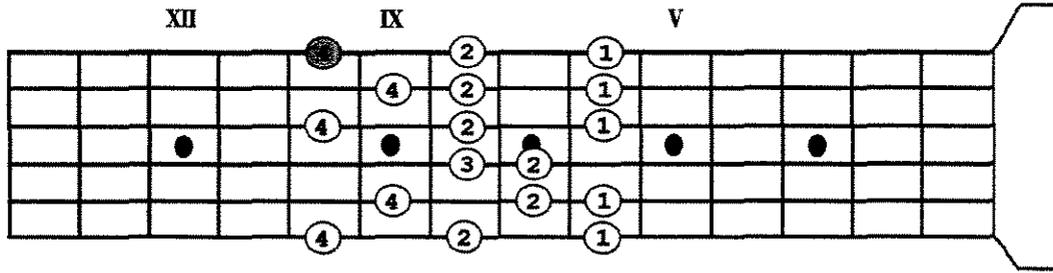
Diagramas do modo alterado e mixo (b9, b13).

Esses diagramas representam os desenhos dos modos que foram aplicados aos dominantes presentes nas frases do encadeamento [II – V – I] maior e menor. É importante estudá-los objetivando sua aplicação consciente na improvisação.

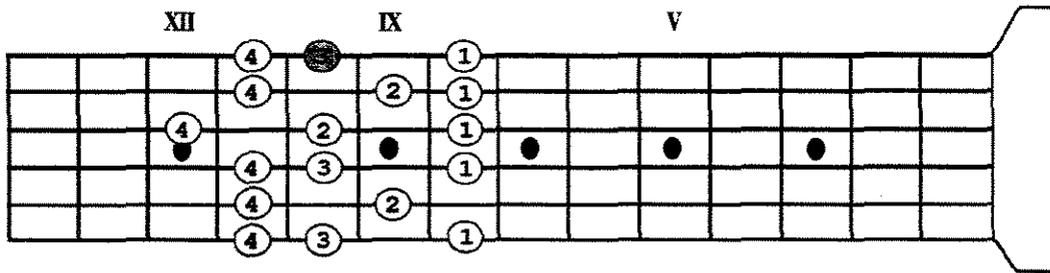
MODO ALTERADO



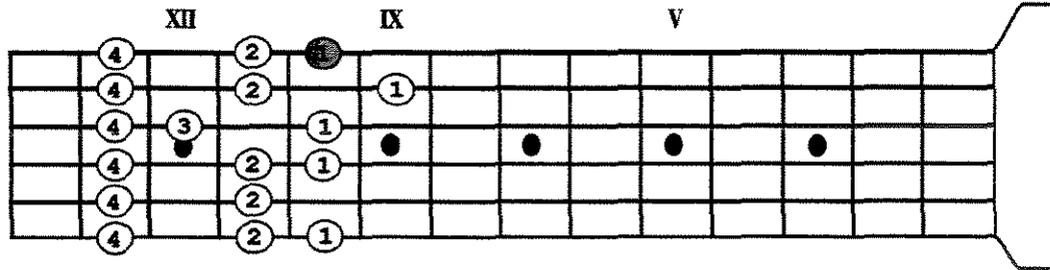
4



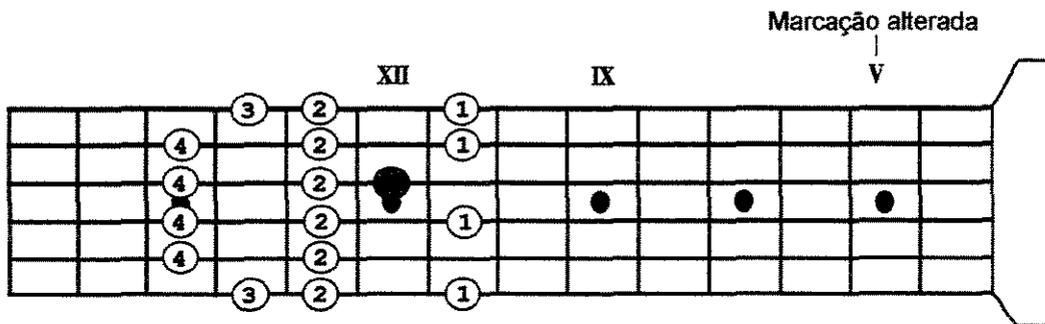
5



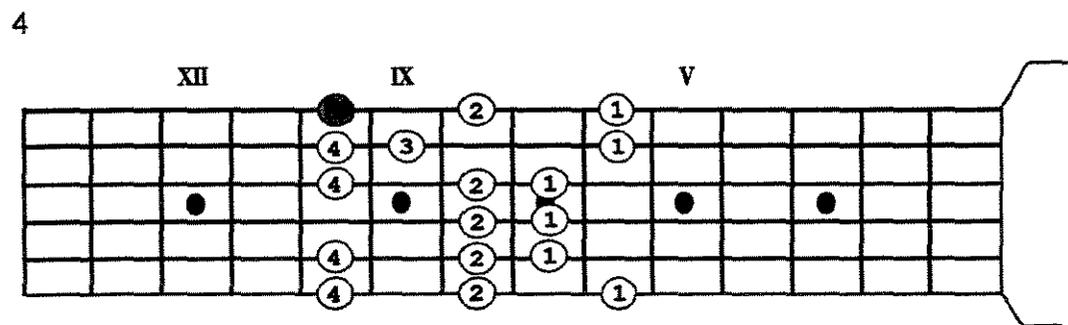
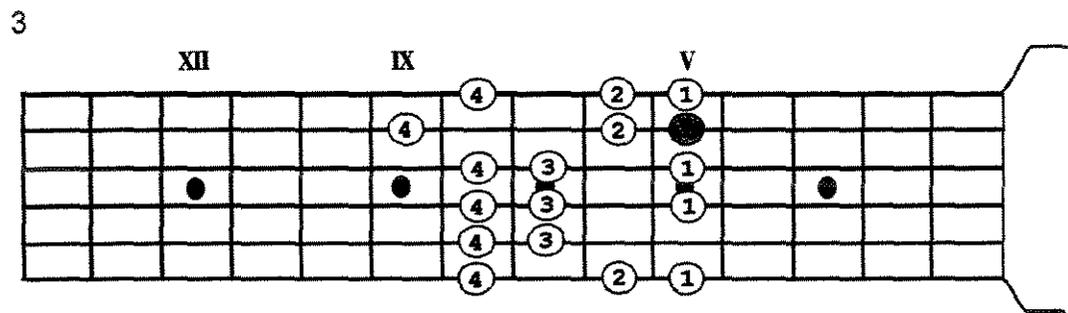
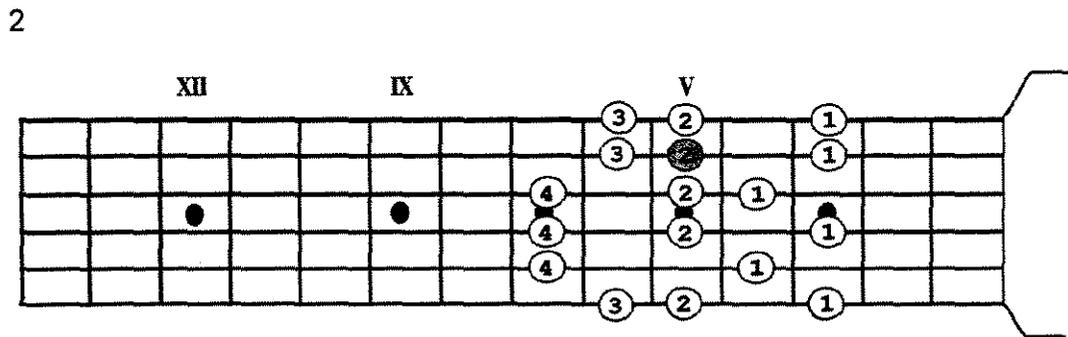
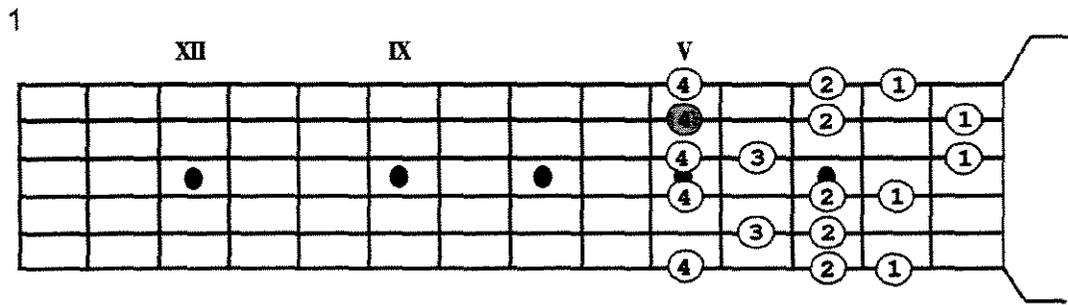
6



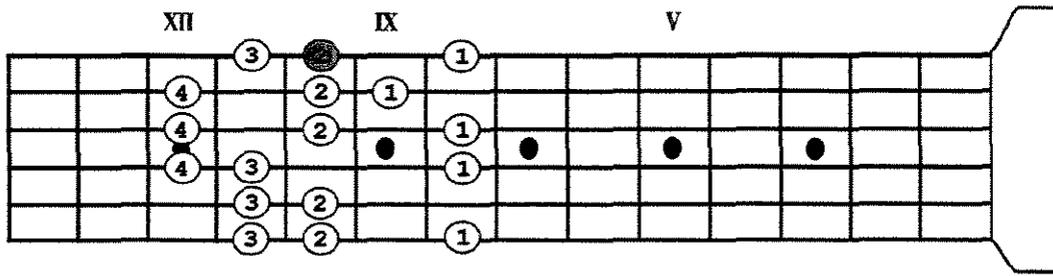
7



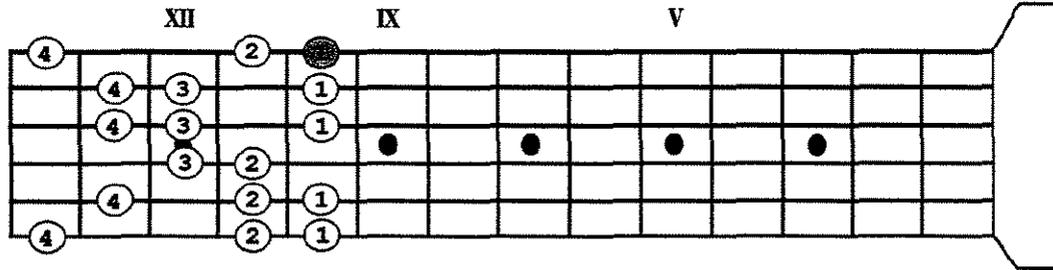
MODO MIXO (b9, b13)



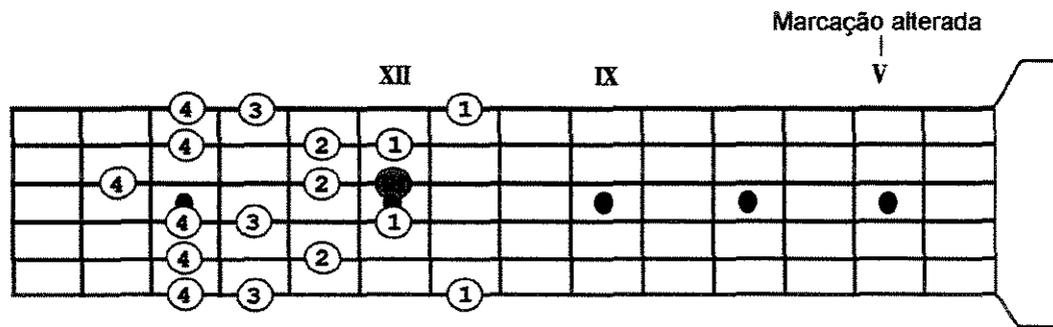
5



6



7



CD – faixas.

Bases tonais:

[Para aplicação da escala maior com o uso específico de intervalos, idéias melódicas tonais, e de forma livre. Se possível pratique também a visão horizontal do desenho e dos intervalos]

1) Nota Lá 440

4
2) ||: D | G/D :|| Bm7 | A/C# | G6(9) | A/G Asus :|| Ré
4 -----4x-----

4
3) ||: G6(9) D/F# | Em7 Bm7 | C7M(9) D7(sus4) | Em7(9) :||
4

||: Em7(9) | C/E :|| Sol
-----4x-----

2
4) ||: F C | Bb C :||: Dm7 | Dm7 | Dm7 | Dm7 | Bb7M |
4 -----8x-----

| Bb7M | Bb7M | Bb7M :|| Gm7 | C7 :|| Fá

4
5) ||: Bb7M | Cm7 F7 :||: Eb7M | F/Eb :|| Eb7M | Fsus :|| Síb
4 -----4x----- -----3x-----

Bases tonais com modulação:

[Siga a mesma orientação das bases tonais apenas ficando atento para as mudanças de tonalidade]

2
6) ||: D7M | A7(sus4) :|| Esus ||: A7M | Esus :||
4 -----4x-----

||: C7M | Gsus :|| Asus :|| Ré – Lá – Dó

3
7) ||: Ab6(9) | Fm7 | Bbm7(11) | Eb7 :||: E7M | C#m7 |
4

| F#m7 | B7 :|| Bbm7 | Eb7 :|| Láb – Mí

Acordes lídios e dóricos parados:

[Para aplicar as idéias melódicas modais e praticar o modo de forma livre, tentando sempre visualizar a localização da nota característica desses modos]

8) ||: D7M :|| lídio

9) ||: B7M :|| lídio

10) ||: Bm7 :|| dórico

11) ||: Dm7 :|| dórico

Bases com acordes lídios e dóricos em movimento:

[Para praticar os desenhos modais em função da mudança de um acorde para outro. Nos acordes maiores, aplique o modo lídio de cada um deles e nos menores o modo dórico. As idéias melódicas modais também podem ser praticadas, ou até mesmo podem servir como motivos para o desenvolvimento melódico das mudanças]

2
12) ||: E7M | E7M | C7M | C7M :||
4 -----Mí lídio----- -----Dó lídio-----

4
13) ||: E7M | C7M :||: A7M | F7M :||
4

2
14) ||: C#7M(9) | E7M | G6(9) | A6(9) :||
4

2
15) ||: Em7(9) | Em7(9) | C#m7(9) | C#m7(9) :||
4 -----Mí dórico----- -----Dó# dórico-----

4
16) ||: Em7(9) | C#m7(9) :||: Am7(9) | Fm7(9) :||
4

2
17) ||: Em7(9) | Cm7 | Am7 | Dm7(9) :||
4

II – V – I

[O objetivo principal é aplicar o modo lídio na resolução maior, e o modo dórico na resolução menor, mas se você se interessar na sonoridade do modo alterado e mixo b9, b13, pode aplicá-los em qualquer um dos dominantes que preparam as resoluções. Para isso consulte os diagramas específicos da pág. 53 à pág 56. Observe que para a cadência menor podemos usar inicialmente a escala de Ré menor harmônico, o que corresponde a aplicação indireta do mixo b9 b13]

2
18) ||: Am7 | D7 | G7M | G7M :||
4 ----Sol maior--- -----Sol lídio-----

2
19) ||: Em7(b5) | A7 | Dm7 | Dm7 :||
4 --Ré harmônico -----Ré dórico-----
(Lá mixo b9, b13)

Modulações em II – V – I

[Siga as mesmas orientações dadas para as duas bases anteriores]

2
20) ||: Em7 | A7 | D7M | D7M | Dm7 | G7 | C7M | C7M |
4

| Cm7 | F7 | Bb7M | Bb7M | Bm7 | E7 | A7M | A7M :||

2
21) ||: Em7(b5) | A7 | Dm7 | Dm7 | Dm7(b5) | G7 | Cm7 |
4

| Cm7 | Cm7(b5) | F7 | Bbm7 | Bbm7 | Bm7(b5) | E7 |

| Am7 | Am7 :||

II – V – I (para praticar as frases)

[Para você aplicar as frases que estão gravadas a partir da faixa 25]

2
22) || Dm7 | A7 | D7M | D7M || (salsa)
4

2
23) || Dm7 | A7 | D7M | D7M || (bossa)
4

2
24) || C#m7(b5) | F#7 | Bm7 | Bm7 || (salsa)
4

2
25) || C#m7(b5) | F#7 | Bm7 | Bm7 || (bossa)
4

Frases (II – V – I)

[Aqui estão registradas todas as frases desenvolvidas ao final de cada diagrama estudado. Você pode tentar tocar junto com a execução já gravada, e depois praticar sozinho com as faixas anteriores que tratam do mesmo encadeamento]

26) Frase 1
27) Frase 2
28) Frase 3
29) Frase 4

} 1º DIAGRAMA

30) Frase 1
31) Frase 2
32) Frase 3
33) Frase 4

2º DIAGRAMA

34) Frase 1
35) Frase 2
36) Frase 3
37) Frase 4

3º DIAGRAMA

38) Frase 1
39) Frase 2
40) Frase 3
41) Frase 4

4º DIAGRAMA

42) Frase 1
43) Frase 2
44) Frase 3
45) Frase 4

5º DIAGRAMA

46) Frase 1
47) Frase 2
48) Frase 3
49) Frase 4

6º DIAGRAMA

Manoca Barreto: Idealização, criação e execução das frases.

Eduardo Taufic: Execução das bases (teclado, baixo, bateria).

Gravado no estúdio Promídia / Natal, abril e maio de 2002.